DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO ROMA

ANNO VIII VOL. III

UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT CHICAGO
801 S. MORGAN STREET
CHICAGO, IL 60607

ILLINOIS AT CHICAGO

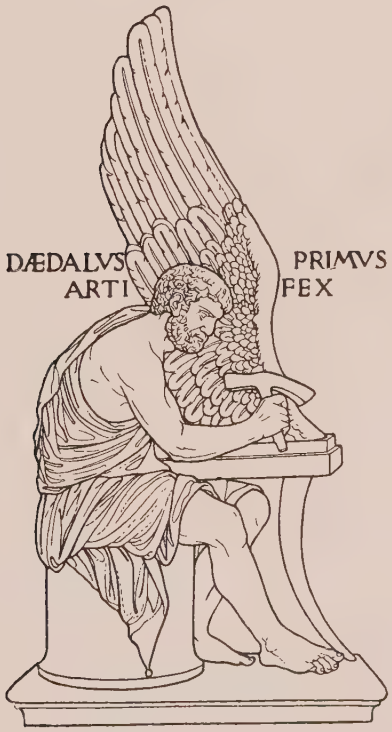
Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/dedalo-rassegna-darte_1927-1928_8

N
4
D4
v.8

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO · ROMA

ANNO VIII - MCMXXVII-XXVIII
(ANNO VI)

VOLUME TERZO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

STAB. DI ARTI GRAFICHE A. RIZZOLI & C. — MILANO

BACCIO DA MONTELUPO IN BOLOGNA.

Di Bartolomeo, detto Baccio, di Giovanni di Astore dei Sinibaldi da Montelupo, scultore fiorito tra la fine del '400 e il principio del '500 (1469-1535), ha tessuto la vita il Vasari (ed. Milanesi, IV, 539-549); ma non si può dire che l'artista abbia avuto favorevoli le età successive. Egli è rimasto eclissato dal fulgore dell'astro maggiore, Michelangelo.

Bisogna ben credere che l'opera sua abbia conservato un ardente fuoco racchiuso, se oggi, passati i secoli buî, può tornare a risplendere di luce propria.

Quattro statue in terracotta sono ora risorte, come da un sepolcro, di sotto a un altare della cappella Pepoli nella chiesa di San Domenico in Bologna.

In verità erano state create per uno di quei monumenti che si chiamano appunto *Sepolcri*, fatti per ricordare le pie donne e gli uomini che furono più intimamente vicini a Cristo, e rimasero a piangere sul suo corpo deposto dalla Croce. Questa « Pietà » era stata, dunque, composta per una delle tre cappelle erette da messer Ludovico Bolognini nel tempio di San Domenico, nel transetto a destra presso la sacrestia.

Documenti già noti [1] ricordavano i pagamenti fatti a un Maestro Bagio o Bazio fiorentino, per le « figure di terra » che erano state lavorate a Firenze e poi trasportate a Bologna nel gennaio 1495. Maestro Bagio si era trasferito a Bologna, insieme con un compagno, maestro Antonio, pittore, per mettere in opera le figure di terracotta sopra una base o sgabello, e per dipingerle. La somma dei denari dati ai maestri dal 15 gennaio al 18 aprile 1495 fu di lire 68 e soldi 12.

Lo scultore Bagio fiorentino altri non è che Baccio da Montelupo, seguace del Savonarola. Probabilmente egli eseguì un busto, in terra, del Beato Antonino, arcivescovo di Firenze, dalla maschera esistente nel convento di San Marco, come richiesero nel 1494 i frati domenicani di Bologna. Da ciò la relazione dello scultore col convento dei domenicani di Bologna e la commissione di altre opere. In ogni modo è notevole che, in un periodo di grande splendore d'arte, lo scultore venisse invitato a Bologna, poco dopo la morte di Nicolò dall'Arca, a sostituire Vincenzo Onofri, che aveva pure lavorato due busti, in terra, con l'immagine di Alberto Magno e di Raimondo di Pennafort, per le cappelle dello stesso messer Ludovico Bolognini, e proprio nello stesso tempo in cui un altro giovane fiorentino, ancora ignoto, approdava, per diversa via, allo stesso convento domenicano, per lasciarvi l'impronta imperitura del genio suo.

L'opera di Baccio non è andata del tutto dispersa nelle vicende ricostruttive del tempio di San Domenico. Le quattro figure, ora rimosse da sotto l'altare della cappella Pepoli, sono certamente un avanzo della « Pietà » del 1495; sono dunque la *prima opera*

BACCIO DA MONTELUPO: LA MADDALENA. BOLOGNA, SAN DOMENICO, CAPPELLA PEPOLI (*fot. Croci*).

BACCIO DA MONTELUPO: LA MADONNA. BOLOGNA, SAN DOMENICO, CAPPELLA PEPOLI (*fot. Croci*).

BACCIO DA MONTELUPO: GIUSEPPE D'ARIMATEA. BOLOGNA, SAN DOMENICO, CAPPELLA PEPOLI (*fot. Croci*).

BACCIO DA MONTELUPO: MARIA MARTA. BOLOGNA, SAN DOMENICO, CAPPELLA PEPOLI (*fot. Croci*).

di Baccio, che si possa datare con sicurezza, nel 1495, allorché l'artista era appena venticinquenne, [illegible] già un maestro perfetto. Liberate dall[illegible] vernici che avevano sostituito l[illegible]a policromia, sono apparse an[illegible] in bonissimo stato di conservazione, in modo da rendere possibile un sapiente restauro. So[illegible] andezza poco meno del vero, inginocchiate, ciascuna sopra una propria base, e notevolmente inclinate.

Rappresentano la Vergine, la Maddalena, Maria Marta e Giuseppe d'Arimatea. Mancano, pur troppo, Maria Cleofe, San Giovanni e, cosa più grave ancora, il corpo disteso del Cristo morto, centro della scena dolorosa. Difficile, dunque, ricostruire il gruppo nella sua unità. Ciò non toglie di poter osservare che esso, anche così, si presenta originale e diverso dai gruppi consimili che si avevano in Bologna, come la « Pietà » di Nicolò dall'Arca in Santa Maria della Vita e quella dell'Onofri in San Petronio, per non dire di tante altre sparse in molte città d'Italia, perché in queste figure sono le più diritte in piedi e perciò troppo distanti dal corpo del Cristo; qui, invece, stanno tutte inginocchiate e basse, con un senso più intimo e raccolto, che meglio risponde alla verità della scena. Così l'espressione del dolore è calma e non trasmoda in gesti disperati, con un verismo che, se può raggiungere grande effetto, è, in fondo, artificio.

La Vergine (*pag. 529*), nel mezzo, tiene gli occhi bassi; è arrivata all'estremo del suo calvario, ma è pur sempre dolce, composta e rassegnata; congiunge le mani in atto di preghiera, come quando, beata di giovinezza, le congiunse sul Divin Pargolo adorando « umile ed alta più che creatura ».

La Maddalena (*pag. 528*), con le braccia incrociate, strette sul petto, coi capelli spioventi ed incolti, dimentica della sua bellezza, con un ginocchio a terra, fissa intensamente il Cristo, e tutta si ritrae indietro con la persona, mentre dalla bocca aperta le esce un singulto di dolore e di orrore insieme.

Maria Marta (*pag. 531*), invece, bellissima, fa arco con l'esile persona e si protende a guardare, mentre la bocca si apre a un gemito, e il ben tornito braccio con amabile curva frena i veli che dal capo ondeggiano sul seno, con un gesto istintivo di femminile eleganza.

Giuseppe di Arimatea (*pag. 530*), rivolge in alto la forte testa, come un apostolo; mobili onde sollevano la sua fronte; è l'uomo che, non abbattuto dal dolore, esprime un pensiero di fede.

Che dire poi del modellato di queste figure? Morbide le mani coi tenui rilievi delle nocche, ben incavate le unghie, naturali le giunture dei polsi; il nobile plasticatore foggia la docile creta con le più lievi carezze: solleva le onde che fluttuano sulle fronti, increspa od attorce e fa scorrere i capelli, arrotonda e leviga le guancie, incava forti segni alla base del naso, apre le bocche, dove la lingua e i denti appariscono, al respiro e al singhiozzo. La Maria Marta, intatta, per fortuna, dai riccioli dei capelli ai piedini ignudi, è un capolavoro di grazia.

La terra di Montelupo, che dà le preziose argille, ha creato anche uno dei suoi più mirabili plasmatori.

Se è andato perduto il « Cristo morto » di questa « Pietà », esiste ancora il Crocifisso in legno, eseguito da Baccio per il coro dei frati domenicani di San Marco in Fi-

BACCIO DA MONTELUPO: CROCIFISSO, FIRENZE, SAN LORENZO (*fot. Alinari*).

renze, che è di pochissimo tempo posteriore, cioè del 1496, come si sa dal documento che mi è stato comunicato dalla squisita gentilezza del P. F. Benelli dell'Ordine dei Predicatori (Arch. di Stato di Firenze, 105, n. 73, c. 20: Uscita):

« E a dì detto (16 ottobre 1496) fior. uno largo d'oro in oro dato a frate Francesco Pepi, per commissione del priore, per dare al fratello di fra Benedetto da Montelupo, per parte del Crocifisso è sopra il coro, avuto da lui; L. 6, 14. »

Da ciò si apprende che Baccio aveva un fratello, Benedetto, già professo nell'Ordine fino dal 1487.

Il Crocifisso è bellissimo di espressione e « fatto con assai bona grazia », come dice il Vasari. Ma dei tanti Crocifissi scolpiti da Baccio, o che sono ricordati come suoi, per i Servi (1505), per Santa Maria Novella (1501), in San Pier Maggiore, alle Murate, nella Badia di Santa Flora e Lucilla in Arezzo, giudicato questo il migliore dagli antichi, porta a buon dritto la palma quello tuttora esistente in San Lorenzo (*pag. 533*), sull'altar maggiore, scolpito in sughero, e da alcuni assegnato perfino a Michelangelo. Per l'espressione della testa inclinata e le labbra sformate e beanti è un capolavoro di dolcezza e di verismo toccante.

Se si potesse rintracciare e rimettere insieme la serie di tutti questi Crocifissi, si avrebbe oggi una collezione importantissima non solo dal lato artistico ma anche dal lato storico, per attestare il fervore religioso che rampolla in mezzo alla corrente paganeggiante della Firenze medicea.

Ma questo non fu, forse, l'esordio dell'arte di Baccio. Egli nella sua giovinezza fu scapestrato e folleggiante e attratto dall'arte classica, se è vero quello che racconta il Vasari, che tra le prime sue opere egli scolpì un « Ercole » per Pier Francesco de' Medici.

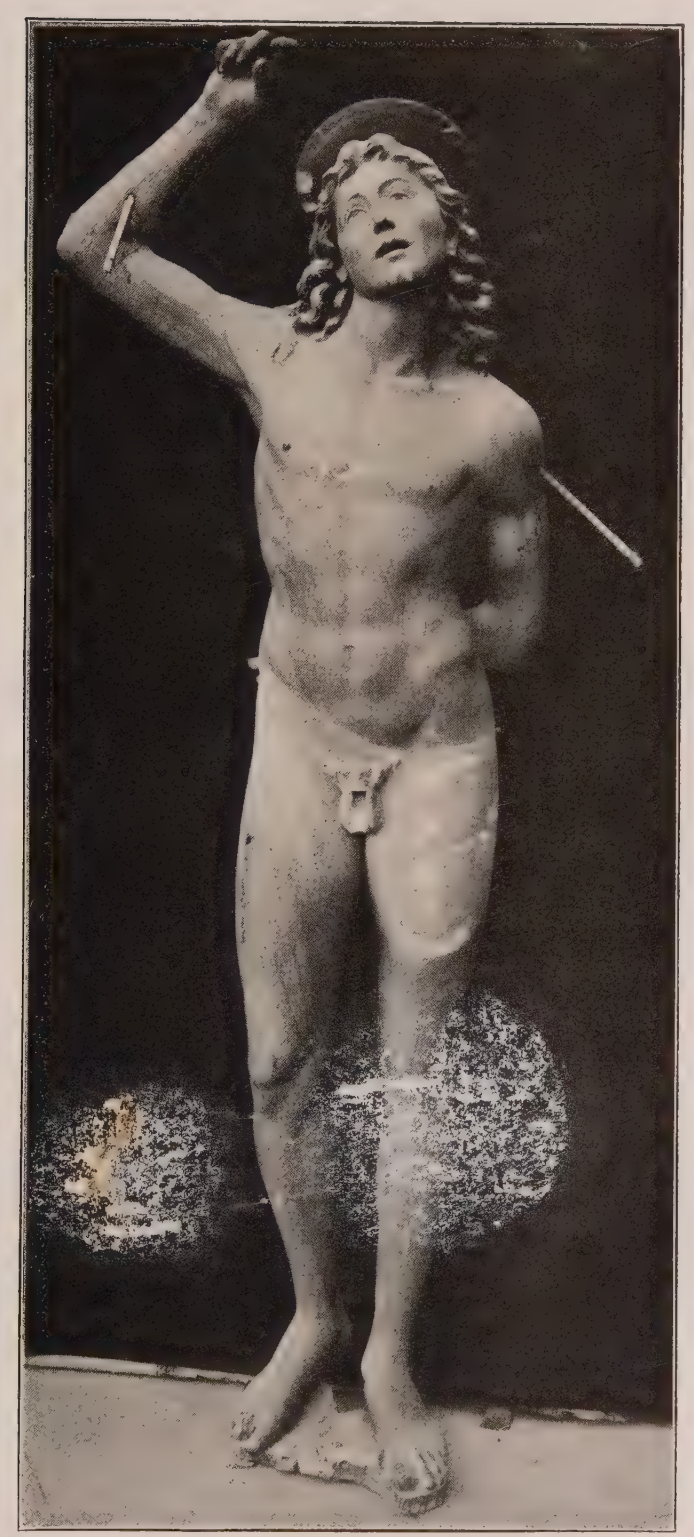
Poi si convertì al soffio della fervida predicazione del Savonarola e per l'esempio del fratello suo Benedetto, e divenne in breve uno dei più ardenti seguaci del frate, che voleva che l'arte tornasse alle più pure fonti spirituali.

Così l'arte di Baccio, già per naturale disposizione inclinato al misticismo, rispecchiò più limpidamente il senso religioso dell'anima sua.

Nelle pure forme dei Della Robbia e di Desiderio da Settignano egli trasfuse il mistico ardore della pietà e della fede.

Si può vedere la differenza tra i due stili e il prevalere del secondo sul primo in un monumento sacro in Firenze, nella stessa chiesa medicea di San Lorenzo.

Il tabernacolo nella cappella del Sacramento è opera squisita di Desiderio da Settignano, « excepto il Cristo sul calice che è opera tua, che facesti il Crocifisso e gli angeli all'altare maggiore nella chiesa, quando io era sacrista », dice l'Albertini nel Memoriale dedicato a Baccio stesso e già edito nel 1510; non è facile contraddire a testimonio così diretto [2]. Scrive il Venturi: « In alto, nel coronamento, il fanciullo Gesù sta benedicente sul calice, e due angioli alati, adoranti, s'avanzano verso di lui: ben nutriti, estasiati, con le labbra aperte, con tutta l'anima e l'ingenua fede del cuore invocano propizio il sacrificio del Fanciullo Divino. » [3] A meraviglia! Ma questa estasi religiosa non conviene al vivace [illegible]atore



BACCIO DA MONTELUPO: SAN SEBASTIANO. BADIA DI SAN GODENZO (*fot. R. Soprintendenza all'arte med. e mod.*).

BACCIO DA MONTELUPO: STEMMA MEDICEO.
FIRENZE, PALAZZO PUCCI (*fot. Alinari*).

BACCIO DA MONTELUPO: SAN GIOVANNI EVANGELISTA.
FIRENZE, ORSANMICHELE (*fot. Alinari*).

BACCIO DA MONTELUPO: SAN GIACOMO APOSTOLO.
FERRARA, DUOMO (*fot. Rossi*).

del giocondo riso infantile mentre si add[illegible] in tutto all'ingenuo e ardente seguac[illegible] [illegible]er Savonarola.

In San Godenzo, pei monaci della Badia dei Padri Serviti, molto lavorò Baccio, come si ha da un elenco di ricordi contemporanei dal 1504 al 1510; cioè l'arca delle reli[illegible] di San Godenzo, con sei quadri in rilie-

BACCIO DA MONTELUPO: SANT'ANDREA APOSTOLO.
FERRARA, DUOMO (*fot. Rossi*).

vo; tre teste, grandi al naturale, di Cristo, la [illegible]no in terracotta; un Cristo morto, di gran-
Vergine e San Giovanni; tre teste di santi [illegible] naturale. Rimane tuttora un San Se-
martiri, in legno; due putti di rilievo, la sta- [illegible]bastiano (*pag.* 535), in legno di tiglio, del
tua di San Giovanni Battista e di San G[illegible] 1356, illustrato dal Poggi, puro come un

efebo di Policleto, ma con la passione negli occhi e nella bocca, non con la languida serenità con la quale gli artisti del Quattrocento, per la maggior parte, avevano effigiato il martire.

Del 1513 è probabilmente lo stemma di Leone X (*pag. 536*), in pietra forte, scolpito da Baccio nel cantone del Palazzo Pucci. Un fiero leone stringe con gli unghioni lo stemma, mentre due fanciulli lo sostengono ai lati; col purissimo modellato delle schiette membra ignude sorpassano il miracolo dei putti robbiani, e col mesto sorriso aggiungono una nota di candore e d'ingenuità a quella della forza.

E finalmente del 1515 è il San Giovanni Evangelista, fatto a concorrenza di molti per l'Arte dei Setaiuoli, in Orsanmichele (*pag. 537*), modellato prima in terra e poi gettato in bronzo, è riuscito un capolavoro per la potente espressione del volto e del movimento, con gli ochi saettanti e la barba ondeggiante. Nella esposizione di capolavori della scultura fiorentina, che è nelle nicchie di Orsanmichele, dal Ghiberti al Donatello, questo San Giovanni tiene degnamente il posto di una statua di Michelangelo.

L'opera dette a Baccio la meritata fama; così gli venne commessa, per 1000 scudi d'oro, la sepoltura di Nicolò Pandolfini, vescovo di Pistoia, nella Badìa, che rimase incompiuta, per la morte del vescovo (1518), come attesta il figlio stesso [illegible], Raffaello, nel suo Memoriale (Vasari, ibidem, p. 553); e di lì a non molto la sepoltura del vescovo Silvestro Gigli in Lucca, che è andata dispersa, e, infine, la fabbrica del tempio di San Paolino in Lucca (1521), che riuscì di bella architettura e di ricca decorazione. Lo scultore vi ebbe la sua tomba (1535).

Ma altre opere, ormai, possono per sicuro confronto essere a lui rivendicate.

Baccio fu un'altra volta in Bologna nel 1498, quando per fuggire le persecuzioni, che erano già incominciate contro i seguaci del Savonarola, si dirigeva a Venezia, dove l'aveva preceduto un suo compagno di lavoro e di fede, Fra Bartolomeo dalla Porta.

In questa sua dimora in Bologna, come racconta il Burlamacchi che ebbe la notizia dalla bocca stessa dello scultore (cfr. Vasari, IV, p. 435), egli fu ospitato da un canonico di San Pietro, che gli fece fare dodici busti di Apostoli in terracotta, i quali riuscirono così belli che tutta Bologna corse a vederli.

Il Vasari nella vita di Alfonso Lombardi (V, p. 86, n. 6) ricorda che nella chiesa di San Giuseppe in via Galliera (diventata poi, nel 1566, la chiesa di Santa Maria Maddalena di Valdipietra, per trasferimento di titolo) vi erano nella nave di mezzo, sopra le colonne, dodici busti di apostoli, in mezza figura, di Alfonso Lombardi, e un Cristo sopra la porta interna. Il Vasari stesso, poi, nel cenno della vita di Zaccaria di Volterra, discepolo di Baccio, ricorda alcune cose fatte da Zaccaria nella chiesa di San Giuseppe in Bologna.

La tradizione Vasariana è, dunque, incerta. Questi busti di terracotta passarono nel Duomo di Ferrara nel 1769, comprati da monsignor Riminaldi, e vi si trovano anche al presente, disposti sulle pareti intorno all'abside (Vasari, V, p. 86, nota 6). Sono ricoperti da un grosso strato di vernice, che ne offusca alquanto il modellato e la

BACCIO DA MONTELUPO:
SAN GIOVANNI EVANGELISTA.
FERRARA, DUOMO (*fot. Rossi*).

espressione. E tuttavia non è possibile ingannarsi. La verità e la naturalezza degli atteggiamenti, la forte espressione del pensiero intimo, il modo largo del panneggio e dei capelli arricciati e delle barbe fluenti, lo scatto dei muscoli, le dita nodose che sembrano imitare quelle dei Santi di Nicolò dall'Arca, tutto rivela l'arte di Baccio.

Sant'Andrea (*pag. 539*) appoggia la mano sotto il mento, in atto di profondo raccoglimento. San Tommaso sta fortemente corrugato, con le braccia e le mani chiuse sul

mento; San Giacomo minore (*pag. 538*), inarca gli acuti sopraccigli, che salgono ad incontrarsi; San Matteo rivolge in alto la testa con arditissimo scorcio; San Simone ha la barba e la veste ondeggiante come il San Giovanni evangelista di Firenze; San Filippo, col grande, lucido cranio, profilato nel viso e scheletrito, appoggia meditabondo la mano sinistra sotto la guancia; soltanto il San Giovanni (*pag. 541*), femmineo, mite e dolce, esprime una nota melodica di grazia, come la Maria Marta nel Sepolcro di San Domenico.

Non v'è assolutamente nulla di simili espressioni nelle statue di Alfonso Lombardi, più freddo, classico e compassato. In questi apostoli v'è un'imperiosa volontà, come se avessero ricevuto allora da Cristo il comando della missione. Qui arde il fuoco di Girolamo Savonarola.

Io non dubito che, quando un diligente restauro avrà tolto gli strati delle vernici ingombranti, ritorneranno a risplendere nelle loro linee originali e pure i dodici Apostoli di Baccio da Montelupo, che tutta Bologna nel 1498 ammirò.

L'arte sua, intimamente mistica e religiosa, non si può confondere con quella di altri artisti che questo sentimento non ebbero. L'arte di Baccio rappresenta la naturale evoluzione di quella dell'Angelico e di Nicolò Lamberti, giunta al massimo di perfezione della forma e della forza della passione, senza la diretta imitazione dall'antico, e, perciò, oserei dire che è più schietta e più intimamente italiana. Nella Firenze degli esteti questa corrente di arte spirituale, alla quale ha dato il più vigoroso impulso la rivoluzione del Savonarola, merita di essere considerata anche come un documento di altissimo valore storico. La Maria Marta bolognese, per la bellezza e l'eleganza delle forme purissime, regge al confronto della Venere dei Medici ed ha in più il senso ardente di amore e di pietà che Grecia e Roma non conobbero.

FRANCESCO FILIPPINI.

(1) J. B. SUPINO: *La scoltura in Bologna nel sec. XV*. Bologna, Zanichelli, 1911, p. 151; LINO SIGHINOLFI: *Il culto di S. Domenico a Bologna e Nicolò dall'Arca*, in « Resto del Carlino della Sera », 19 sett. 1921.

(2) Cfr. VASARI, *Le vite*, III, p. 108, nota. (Vita di Desiderio da Settignano).

(3) *Storia dell'arte italiana*, VI, p. 418.

I TESORI DELLA CAPPELLA PALATINA E DELLA CATTEDRALE DI PALERMO.

Molte chiese di Palermo doverono un tempo possedere ricchi tesori, secondo quel che si rileva dagli inventari che ancora rimangono e da altre notizie di archivio, come si può presumere dalla protezione che numerosi regnanti e governatori accordarono al clero.

Particolarmente felice per la Chiesa fu, come è noto, il periodo della dominazione normanna; numerosi e splendidi edifici furono inalzati o riconsacrati al culto, e dotati da Ruggero e dai suoi discendenti di ricchi donativi e di cospicue prebende.

CASSETTA BIZANTINA. PALERMO, CAPPELLA PALATINA *(fot. Alinari)*.

CASSETTA BIZANTINA, PARTICOLARE DEL COPERCHIO.
PALERMO, CAPPELLA PALATINA.

Prima fra tutti, la Cappella del Palazzo Reale, che può vantarsi di possedere anche oggi il privilegio di fondazione di Ruggero II in un magnifico esemplare, vergato in lettere d'oro su pergamena purpurea, e la conferma che ne rilasciò Federico II con un suo atto, che munito del sigillo improntato in cera con l'effigie imperiale si conserva ancora fra le pergamene del tabulario (*pag. 570*).

Inventari del 1309 e del 1310 enumerano gli oggetti preziosi, la ricca suppellettile e i paramenti di singolare pregio, onde era fornito il tesoro della Cappella. Vi si legge, fra le altre cose, di una fiala di porfido, di una croce di argento in una custodia di avorio, di una croce smaltata di Limoges e di varie ricchissime vesti di tipo bizantino, come: « Pallium unum de panno de aureo ad leones et aquilas... dalmaticam unam deauratam ad leones de seta violacea... cappam unam de sammito rubeo ad lunas jalinas et ad vitulas... cappam unam de panno aureo al-

CASSETTA BIZANTINA, PARTICOLARE DI UNO DEI LATI CORTI.
PALERMO, CAPPELLA PALATINA.

CASSETTA BIZANTINA, PARTICOLARE DI UNO DEI LATI CORTI
PALERMO, CAPPELLA PALATINA.

COFANO ARABO. PALERMO. CAPPELLA PALATINA (*fot. Alinari*).

bam ad aquilas cum duobus capitibus... » e di molti altri tessuti dai motivi assai singolari [1].

Questi tesori doverono provenire in parte dal bottino delle conquiste normanne, ed in parte esser produzione di artefici siciliani, che continuavano le tradizioni arabo-bizantine e lavoravano nel medesimo palazzo reale, nel *Tiraz* impiantato dagli emiri e ingrandito da Ruggero II.

Fra gli oggetti di sicura provenienza bizantina, occupa il primo posto per importanza una cassetta rettangolare di avorio, con traccie di dorature, che appartiene alla serie delle cosidette cassette civili bizantine, di cui si conoscono diversi altri esemplari [2]. (*pag. 543*).

Questa è scompartita su cinque faccie da riquadrature, adorne di rosoncini a stelle entro cerchi. In ogni scomparto doveva tro-

COFANO ARABO, PARTE POSTERIORE. PALERMO. CAPPELLA PALATINA (*fot. Alinari*).

varsi originariamente una laminetta di avorio figurata a rilievo, come alcune che ancora restano. Vi si veggono figure imitate da modelli classici, combattenti vestiti di tuniche esomidi, con spada, scudo, con elmetti romani. In un rilievo un uomo barbuto in atto di giocare con due spade, in altre figure la cui attitudine non è chiaramente definibile, come quella che sta salendo su una elevazione del terreno con una ampolla e una ciotola in mano, o l'altra con una nebride sulla spalla e una tazza nella mano destra.

Abbondano le rappresentazioni di com-

battenti: uno sta tirando d'arco, un altro porta lo scudo ed un pileo, un terzo è rappresentato danzante con lo scudo imbracciato, un altro ancora con una lancia in mano in atto di trafiggere qualcosa per terra che oggi non si distingue più, nascosta in parte sotto una tavoletta aggiunta posteriormente (*pag. 545*). Sul lato lungo posteriore è raffigurato Ercole che strozza il leone nemeo, sul coperchio Amore su un cocchio tirato da leoni (*pag. 544*).

In confronto alle altre cassette, adorne di figurazioni simili, con reminiscenze di motivi classici ed orientali, questa di Palermo può esser collocata, per le qualità stilistiche, in una categoria media. Non può stare infatti allo stesso livello di quelle di Vienna o del Museo di Cluny, che posseggono una decorazione più ricca con medaglioni dentro cerchi nelle bordure, tolta da modelli in argento greco-romani, e figure intagliate con finezza singolare, e nemmeno di quella della collezione Carrand al Bargello, in cui rivive più vivace lo stile classico, ma è certamente superiore ad altre, come a quella di Arezzo, in cui le forme sono assai più rozze, o a quella di Pisa, le cui figure sono crudamente ritagliate e piatte, o a quella di Ivrea, decorata da mostri e da animali fantastici disseminati confusamente, imitati da qualche modello orientale.

I rilievi della cassetta della Palatina hanno una certa consistenza plastica, le composizioni sono ben disposte ed equilibrate, e non mancano di vivacità; alcune figurazioni sono inoltre assai singolari, quella, per esempio, del giocoliere che sorregge due spade, una per l'elsa l'altra per la punta, quella dell'arciere che porta in testa un berretto conico di foggia orientale, quella di Amore sulla biga tirata da leoni. Anche qui come in altre cassette, si scorge che l'artista, imitando da logore ripetizioni degli archetipi antichi, deforma alcuni attributi delle figure e per ignoranza muta alcuni particolari.

Probabilmente quell'oggetto, imbracciato dalla figura in atto di salire su di un rialzo del terreno, fu in origine un'anfora, ma qui non lo sembra più davvero; e così Amore, che dovette esser tolto da una scena di corteggio bacchico — in cui spesso compare nell'arte classica — invece di un tirso impugna una frusta; ed infine non si comprenderebbe che stesse a fare quella specie di ala che spunta dietro ad Ercole che strozza il leone, se in un'altra cassetta della collezione Dutuit a Parigi non si trovasse invece un alberello, che doveva vedersi anche nell'archetipo di quella di Palermo.

Predominano anche in questa cassetta i motivi ellenistici, che debbono risalire a modelli del IV secolo circa, e si potrebbe intorno ad essa ripetere quanto è stato già da altri accertato, circa la datazione generale di tutta la serie. I migliori esemplari debbono risalire al secolo IX, quando, sotto gli imperatori iconoclasti, l'arte si svolge di nuovo ai modelli classici; la produzione continua poi fiorente nel secolo X con influssi ellenistici misti agli orientali, fino al secolo XII.

La cassetta della Palatina, per le forme ben rilevate e disegnate può essere assegnata al decimo secolo circa.

La cappella possiede numerose altre cassette di avorio che servivano nel Tesoro a conservare pergamene o reliquie di santi,

CASSETTA ARABO-SICULA DIPINTA. PALERMO. CAPPELLA PALATINA (*fot. Alinari*).

COPERCHIO DELLA CASSETTA ARABO-SICULA DIPINTA. PALERMO, CAPPELLA PALATINA.

ma che in origine ebbero, è probabile, anche altro uso.

Una di esse adorna di viticci stilizzati e, in piccoli riquadri, di foglie ricadenti da un vaso, è intagliata a rilievo con forme secche e dure, e si può assegnare al secolo XI [3].

Per un corredo nuziale dové esser fabbricato il grandioso cofano [4] di forma ellittica con coperchio a volta, tutto intarsiato di laminette di avorio e di osso su mastice nero, le quali formano una decorazione a zone parallele orizzontali (*pag. 546*). Le striscie maggiori sono ornate di caratteri arabi, di animali e di figure rozzamente schematizzate, in ossequio alla proibizione coranica delle rappresentazioni umane, fra avvolgimenti di rami, forme di foglie indicate sommariamente e dischetti posti in giro e sparsi qua e là; nelle zone minori si veggono, con disegno più minuto, crocettine e piccoli quadrati. Nella parte posteriore sono intarsiate figure più grandi in lotta fra loro, gazzelle afferrate da leoni, uccelli rapaci che agguantano la preda (*pag. 547*).

Una lunga iscrizione, epigrafe ed ornamento insieme, ricorre lungo i due bordi del cofano e nella parte inferiore del coperchio; guasta e mal restaurata, in alcuni punti, è di carattere neski allungato nel coperchio e più tondo nelle altre parti. Con la consueta forma fantastica ed ampollosa, essa celebra il lavorìo che ha creato questo miracolo d'arte « delizia dell'occhio ricetta-

PISSIDE DI AVORIO. PALERMO, CATTEDRALE.

colo di ogni bella cosa, sian drappi sian gemme» ed inalza lodi ed auguri al personaggio, cui probabilmente doveva esser offerta in dono.

Fuori discussione è la provenienza musulmana di questo cofano, incerta ne è invece la data. L'inventario del 1309 però lo menziona chiaramente. «Item cassiam aliam vacuam de ebore, et est supertexta de ebore, munitam de ere.» D'altra parte la ornamentazione, che ha un carattere poco organico, non accenna ad un periodo molto più antico. Non sarà errato quindi l'assegnarlo al secolo XIII.

Altre cassette di avorio di forma rettangolare, col coperchio piano o a tetto, sono adorne invece di pitture a contorni neri con traccie di rosso giallo e oro.

FRAMMENTO DEL MANTO DI ARRIGO VI. PALERMO, CATTEDRALE.

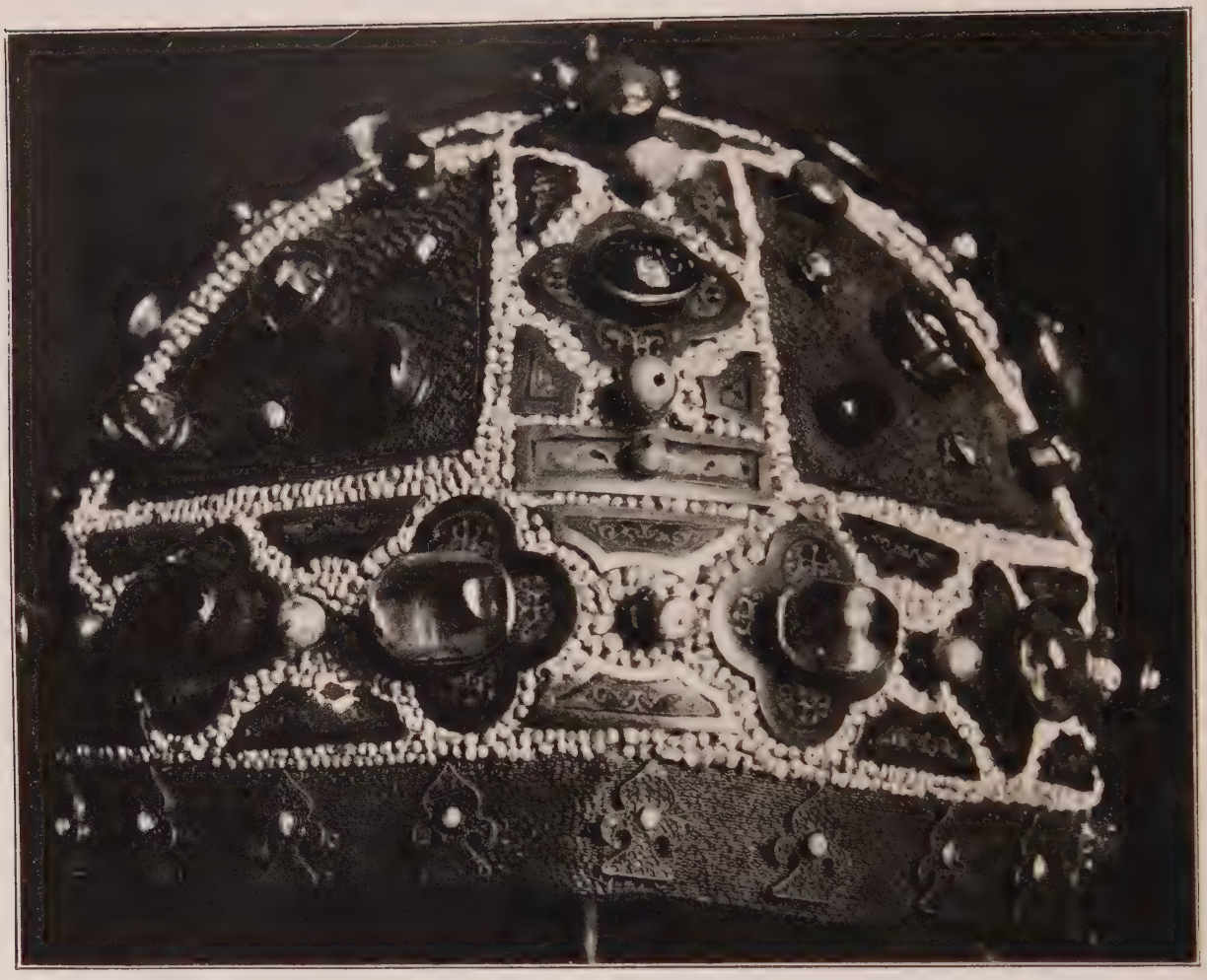
Purtroppo molti di quei veloci schizzi sono oggi svaniti; in alcuni cofani si intravedono appena pallide forme di animali di tipo orientale; in uno soltanto, nel più grande, tutte le composizioni sono chiaramente visibili: tracciate, anche qui, a contorno in nero con un segno fine e delicato che par di un miniaturista.

Sul coperchio (*pag. 550*), in alto, entro un circolo è la figura di Cristo, nella sinistra un libro legato alla bizantina, e con la destra benedicente; ai lati di lui sono poste due figure, forse Pietro e Paolo in atto di ricevere la legge. Cristo è barbato ed indossa una tunica di foggia orientale, come i due apostoli che gli stanno a lato. L'artista musulmano, che li ha trasformati in cotal guisa, impressionato anche dall'imponenza

MINIATURA BIZANTINA. PALERMO. CAPPELLA PALATINA.

elle immagini bizantine, si è poi sbizzarrito rappresentare al disotto e sugli altri lati ella cassetta varie scene di caccia, attinendo al repertorio frequente nell'arte raba (*pag. 549*).

Sul coperchio un pesante elefante, coperto di una gualdrappa e con anelli alle zampe, bardato come un altro dipinto sul soffitto della Palatina, si ferma ad avvolgere la proboscide ad un alberello per comporre un motivo ornamentale, senza curarsi dei due arabi che lo cavalcano, uno stimolan-



PARTICOLARE DELLA CORONA DELL'IMPERATRICE COSTANZA. PALERMO, CATTEDRALE.

dolo, l'altro armato di lancia, in attesa della preda. Vengon dietro altri due arabi con una giraffa, bardata di una coperta verde, sta solitario in mezzo un uccellino, spuntano ai lati due scolorite arpie, e si intravedono arabeschi ed altri animali che si inseguono.

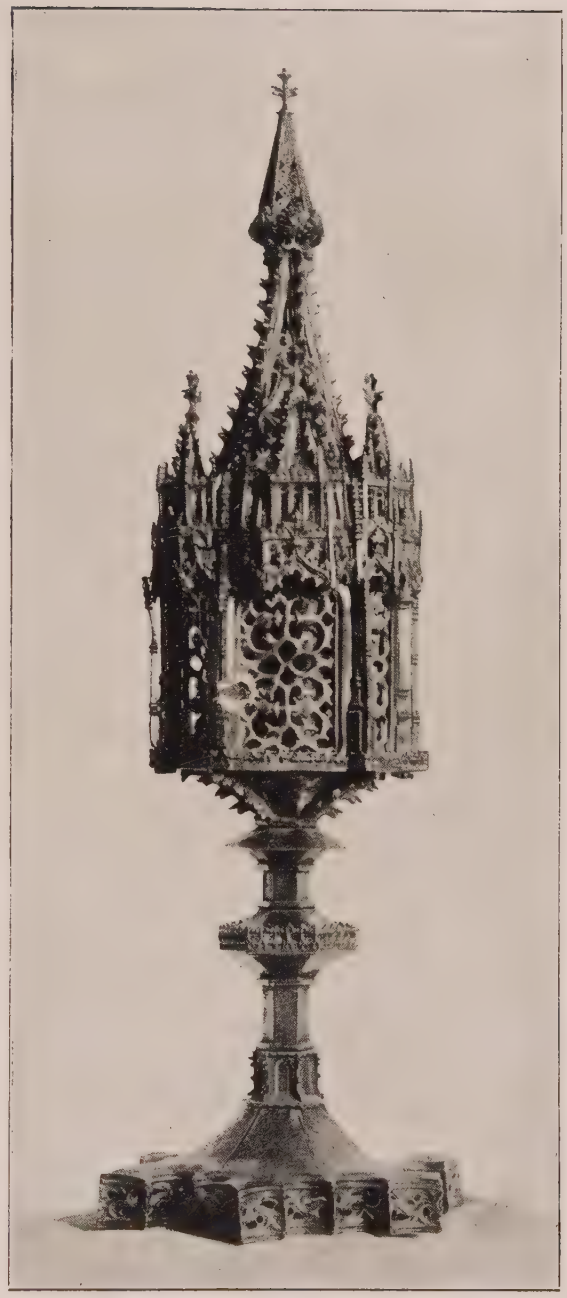
Sui lati corti, pavoni di qua e di là d'un alberello, leopardi inseguenti cerbiatti, caccie con il falco e col leopardo, all'uso indiano, e coi cani.

Fra queste pitture e quelle del soffitto della Palatina corrono molte rassomiglianze nei tipi, nel costume delle figure ed anche nelle parti decorative. L'artista si ispirava a qualche miniatura persiana, e da una simile fonte provengono in massima parte anche le figurazioni del magnifico soffitto. L'epoca deve esser la medesima, il secolo XII, e non il XIII come suppose il Di Marzo che volle mettere in relazione la cassetta con Federigo II e con la festa di Santo Stefano, la cui immagine gli parve di riconoscere allato del Cristo. Il luogo di origine ritengo sia la Sicilia stessa. Ipotesi questa che sarebbe confortata anche dagli al-

tri motivi che si ripetono, sempre simili alle decorazioni siciliane, in tutta una serie di cassette del medesimo tipo, che si veggono in varie raccolte. Se ne trovano, per citare solo le più interessanti, a Berlino, a Londra nel Victoria and Albert Museum, ad Anagni, a Troja, a Trento, a Würzburg, a Firenze nella collezione Carrand, a Roma in Vaticano, a Venezia nel Tesoro di San Marco. Arabeschi, viticci, sirene, almee, cavalieri col falcone, scrittura araba di carattere neski o cufico, sono le decorazioni che più di frequente vi ricorrono. Quelle medesime che a Palermo, oltre che nel soffitto della Palatina, si osservano in alcuni mosaici, nelle stoffe siculo arabe, in trafori in legno del periodo normanno.

La produzione di queste cassette continua anche nel secolo XIII e nel XIV. Quando il gotico già spunta, i motivi assumono un carattere più decorativo, perdendo la vivace freschezza dei primi tempi. Nel tesoro della Cattedrale di Palermo si trova appunto una pisside di avorio con ornamenti dipinti e dorati, di animali, di piante e di rosette. Il fogliame è stilizzato e arricciolato alla gotica, gli animali terminanti in volute han preso un aspetto araldico. Siamo alla fine del XIII e forse già nel XIV secolo e la medesima trasformazione di motivi si riscontra anche su altre cassette di questa specie.

Dal bottino delle conquiste di Ruggero II in Grecia nel 1147, è da presumere che provenga una pergamena del tabulario della Cappella Palatina, che conserva i capitoli di una confraternita di Santa Maria di Naupactos in Beozia. È adorna di una miniatura bizantina che raffigura la Vergine in



RELIQUIARIO DEL SECOLO XV. PALERMO, CATTEDRALE.

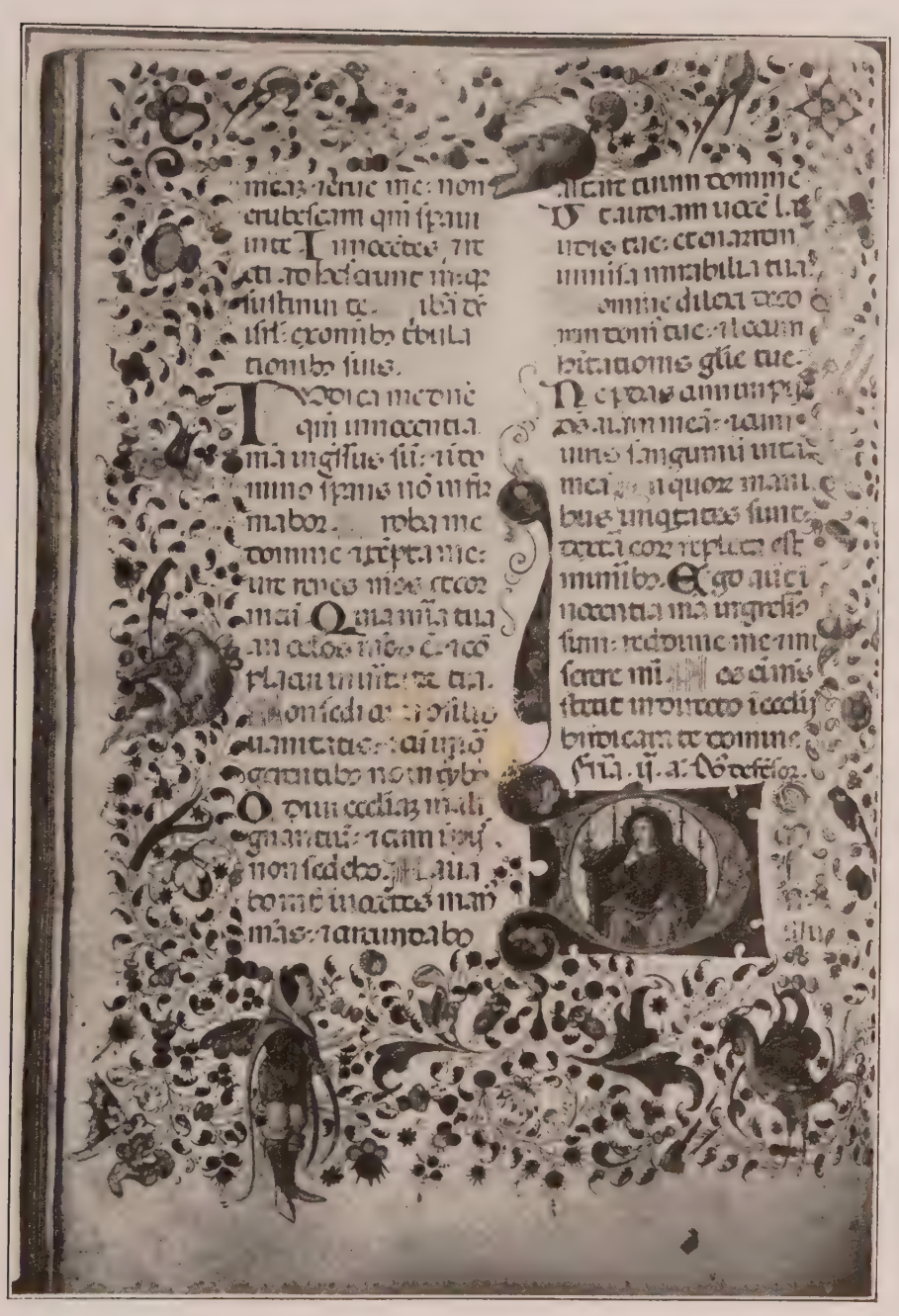
adorazione, su fondo oro, dentro un'incorniciatura rettangolare con decorazione a crocette bianche e celesti (*pag. 553*).

La Vergine è in piedi su un tappeto intessuto d'oro, steso sul terreno quadret-

PAGINA DI BREVIARIO MINIATO DEL SEC. XV. PALERMO, CATTEDRALE.

tato in verde celeste ed oro. Levando le mani in atto di adorazione, si volge verso sinistra, dove, nell'angolo, è raffigurato un lembo di cielo con una stella, dal quale sporgeva la mano dell'Eterno; ma essa è quasi del tutto scancellata.

La veste della Madonna è una tunica rossa, coperta dal maforion celeste, che avvolge la testa. Il suo sguardo è pieno di intensa tristezza. Se anche le proporzioni non



PAGINA DI BREVIARIO MINIATO DEL SECOLO XV. PALERMO, CATTEDRALE.

ono molto eleganti, la fattura è tuttavia ranca e spedita, il drappeggio è fluente e en composto.

La datazione della miniatura è determiata dal testo, che è copia, eseguita dal 1060 al 1068, dell'originale dei capitoli, che appartenevano al 1048 [6].

Gli oggetti più importanti del tesoro della Cattedrale sono quelli estratti dalle tom-

be regali nel 1781. Il sarcofago di Ruggero II conteneva soltanto pochi resti del manto, ed avanzi di una bordura, con serpi attorte, con figure di animali ed umane, della quale fu preso un disegno. Un lembo del manto si trova adesso nella Cattedrale di Cefalù, ma tutto sfilacciato e scolorito. È di porpora su fondo violaceo scuro, con un motivo a cerchi intersecantisi. Dalla ricca tomba di Federigo II non fu tolto nulla, da quella di Enrico VI un pezzo del manto, oggi diviso fra la cattedrale di Palermo (*pag. 552*) ed il Museo Britannico [7].

È un broccato di oro su seta con un disegno di delicate gazzelle, in movimento arcuato, e coppie di uccelli stilizzati, posti a fronte, ed è assai importante al pari delle stoffe del tesoro di Vienna — essendone sicura la provenienza — per stabilire lo stile dei tessuti prodotti dal laboratorio del palazzo reale. Dalle fonti storiche si apprende che vi lavorarono dapprima maestranze arabe, poi, dopo le conquiste in Grecia, anche operai che Ruggero ne trasse schiavi e che vi si installarono durevolmente. Anche i tessuti mostrano la mescolanza di motivi musulmani e bizantini mirabilmente fusi insieme. Il disegno di questo broccato — dove pur sono reminiscenze bizantine negli uccelli affrontati — ha perduto ogni apparenza di rigidezza e si svolge a linee fluenti, con quel leggiadro movimento che è caratteristico della visione araba.

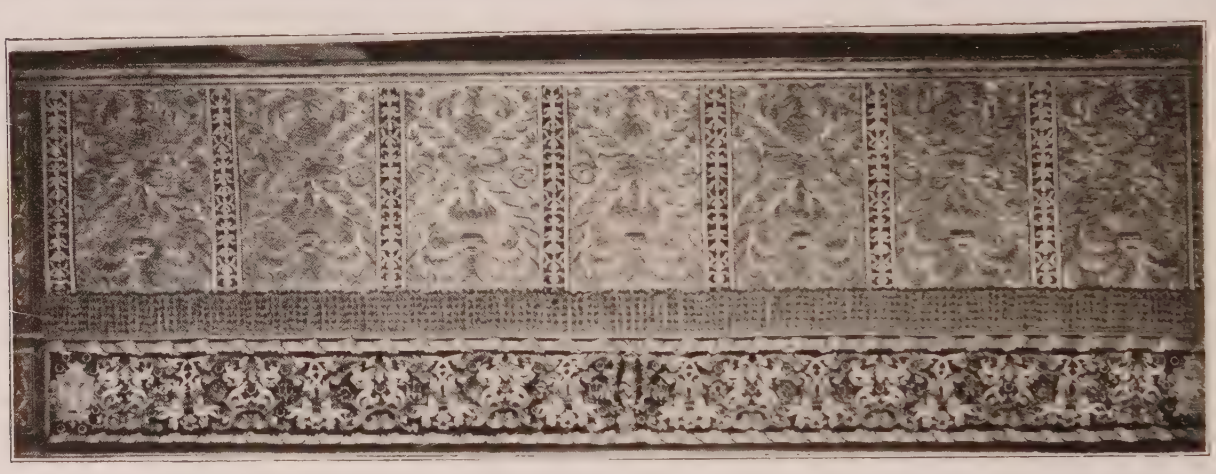
Nell'oreficeria gli artefici bizantini, per l'abilità che possedevano per lunga e gloriosa tradizione, avevano certamente la prevalenza. La loro perizia, anche sotto gli Svevi, si scorge dalla rinomata e magnifica corona funeraria dell'imperatrice Costanza, moglie di Federigo II (*pag. 554*), di carattere bizantino nella forma a calotta emisferica, negli ornati a smalti e pietre incastonate, e che si riconnette ad altri lavori usciti dagli opifici palermitani, — come ad esempio i sandali di Ruggero a Vienna, — per quel tessuto contesto di perle che la ricopre, e per quelle palmette di carattere arabo attaccate sulla maglia d'oro nell'orlo inferiore, uguali a quelle di mosaico che adornano le pareti della Cappella Palatina e di Monreale, e a quelle disegnate sui guanti di Ruggero. Un artefice arabo ha tracciato anche l'iscrizione su una delle pietre in cui si leggono i nomi di Dio, Gesù e Maria [8].

Gli oggetti del tre e del quattrocento che si conservano nel tesoro della cattedrale sono soltanto: un piede di reliquiario, oggi assai malconcio (sec. XIV); alcuni smalti translucidi con figure a mezzo busto su lamine di argento, un reliquiario di bronzo dorato in forma di tabernacolo a sei faccie sormontato da una cuspide di stile gotico fiorito del secolo XV (*pag. 555*), e un piccolo codice membranaceo del secolo XV contenente nelle prime sei carte il calendario e nelle altre il breviario (*pagg. 556-557*).

Nelle pagine del calendario sono miniate in alto piccole vignette con le storie dei mesi, con la solita iconografia, — eccetto che nel Marzo, dove è raffigurato invece un prete che confessa, — nelle altre carte è dipinta una incorniciatura a fogliame minutissimo ed a sottili rami e steli, con figure di animali dal vero o fantastici. Dopo la carta 160 compare un'altra mano assai rozza. La datazione delle miniature è sicura poiché vi compaiono le armi dell'arcivescovo Simone Bologna, che governò la chiesa palermitana dal 1455 al '65; la scuola donde proviene

JACOPO SANSOVINO: PACE IN ARGENTO, PALERMO, CATTEDRALE.

PARTICOLARE DELLA PACE DI JACOPO SANSOVINO. PALERMO. CATTEDRALE



PALIOTTO DEL SECOLO XVI. PALERMO. CATTEDRALE.

il miniatore non è determinabile con certezza. È costui un artista assai esperto, ma ancora legato ai motivi del decoro trecentesco. La sua abilità sembra assai superiore a quella di quei miniatori siciliani di cui si conoscono le opere con sicurezza [9].

Bisogna risalire al secolo XVI per trovare nel Tesoro due preziosi oggetti: una pace d'argento ed un paliotto.

La pace, in parte dorata (*pag. 559*), ha forma di edicola con un'arcata nel mezzo tra due paraste corinzie, che sorreggono la trabeazione. Nelle due figure di profeti, che si adagiano sulla curva dell'arco, nella scena della nascita di Cristo, raffigurata con grande vivacità e movimento in un ovato a rilievo che due angioli sostengono sullo zoccolo (*pag. 560*), il cesellatore abilissimo, anche nel piccolo, ha saputo infondere grandiosità e robustezza. La sua fantasia decorativa si è scapricciata nella cimasa, dove un medaglione, da cui sbuca la figura dell'Eterno, è trattenuto dalla schiena di due faunesse e sormontato da due animali mostruosi, che chiudono, mostrandosi il becco, il giro delle flessibili curve.

Maestria nelle improvvisate decorative e nel grottesco l'artista rivela anche nell'im-

MANIGLIA DELLA PACE DI JACOPO SANSOVINO (PARTE POSTERIORE). PALERMO CATTEDRALE.

ougnatura del tabernacoletto (*pag. 561*). Un corpo di fanciulla ricurvo all'indietro, con e ali ad arco appiccate alla cornice, con una veste leggiera, che sorretta dai seni lascia scoperto l'addome e ricade sulle anche; le gambe trasformate in elastiche volute, i piedi in zampe, poggiate sulle spalle di un fauno, che ha sotto le ascelle una campana

MITRIA DEL SECOLO XVI. PALERMO, CATTEDRALE.

PALIOTTO DEL SECOLO XVI (PARTICOLARE). PALERMO. CATTEDRALE.

di foglie, ed un viso umano modellato sul petto.

La decorazione bizzarra e fantastica, le forme delle figure eleganti e grandiose, gli atteggiamenti, i panneggi richiamano vivamente l'arte di Jacopo Sansovino. La pace di Palermo ha molti punti di contatto specialmente con i bassirilievi dello sportello di tabernacolo del Museo Nazionale di Firenze; le figure dell'Eterno, ad esempio, che si veggono in ambedue le opere sono certamente di mano del medesimo artista. Il raffronto permette di datare la pace di Palermo verso la metà del secolo e di avvicinarla al periodo in cui il Sansovino lavorava alla porta della sagrestia di San Marco.

Il paliotto (*pag. 560*) è di seta broccato di oro, con una fascia nella parte superiore di velluto rosso, ricamata in seta ed oro. La parte di sotto, scompartita da striscie di velluto, è adorna di fogliame, che esce a ventaglio da un bocciolo, e da nastri attorti che si incrociano al centro. Nella bordura superiore (*pag. 563*) foglie e fiori si intrecciano con figure semiumane, terminanti in foglie, e con animali a rilievo di perline conteste. Qua e là sono incastrate borchie di smalto, aquile dal corpo dorato e dalle ali smaltate, lamine con busti di santi, che provengono da quel reliquiario del XIV secolo a cui ho accennato. Nel centro fu inoltre attaccato un rilievo di argento raffigurante la Vergine, incoronata dall'Eterno, di fattura del tardo cinquecento.

Questo paliotto, a cui oro seta perle e smalti danno un aspetto di pesante ricchezza, fu donato dall'Arcivescovo Giovanni Carandolet (1520-1544) e dové essere eseguito a Palermo, perdurandovi ancora nel cinquecento la tradizione di questa tecnica a perle conteste sui tessuti, di cui abbiamo detto, e che è menzionata anche dal Falcando [10].

Insieme col paliotto il Carandolet donò alla cattedrale una ricca mitria (*pag. 562*) delle stesse materie: ricamata in oro con fregi e fogliami di perle, è adorna di una fila di smalti nel centro e sull'orlo inferiore, e costellata di rubini, berilli e turchesi.

Il gusto di ricoprire stoffe in cotesta maniera continuò anche nel seicento e, quando prese largo sviluppo la lavorazione dei coralli di Trapani, se ne fece uso anche a Palermo per decorare riccamente paramenti e addobbi di chiese. Nei paliotti i ricamatori copiano spesso disegni architettonici, eseguiti anche dai migliori maestri, e li traducono con i vivaci colori del corallo e delle margherite, imitando anche simili prodotti spagnuoli, quasi a gara con gli intarsiatori in marmo, che allora vanno rivestendo suntuosamente le chiese (*pag. 565*).

Porticati aperti sullo sfondo del mare e del cielo, fronti di edifici decorati di targhe, di pesanti mensole, di bugnati; sfondi prospettici, balconate con vasi di fiori, loggiati con mensole; una serie di motivi che si prestano a sapienti accordi dei colori delle sete e dell'oro col corallo, di cui mettono bene in risalto la smagliante e fastosa pesantezza decorativa.

Un rigoglioso sviluppo ebbe nella Sicilia anche l'arte degli argentieri: corporazioni di questi ingegnosi artefici esistevano già nel '400 e nel 1447 ricevettero da Alfonso di Aragona conferma dei loro capitoli, pubblicati poi in Palermo nel 1468. Scorrendo

PALIOTTO. ARTE ISPANO-SICULA DEL SECOLO XVII. PALERMO, CHIESA DI SAN GIUSEPPE.

PALIOTTO. ARTE ISPANO-SICULA DEL SECOLO XVII. PALERMO, CHIESA DI SAN GIUSEPPE.

PIATTO DI ARGENTO. ARTE SICILIANA DEL SECOLO XVIII. PALERMO. CAPPELLA PALATINA.

carte di archivio capita spesso di imbattersi in documenti che riguardano questa industria; in collezioni e in chiese dell'isola restano ancora molte loro opere. Abilissimi sbalzatori, essi sanno ricavare molti e varî effetti dalla materia, passare dai contorni netti e taglienti, dai rilievi decisi e robusti a delicate ondulazioni, ottenendo effetti pittorici con punteggiature o fitti tratteggi; han l'arte di trasformare oggetti piccoli in oggetti vistosi, di imprimere all'argento un fresco senso di vita.

Ecco, ad esempio, un piatto che appartiene alla Palatina (*pag. 566*), in cui son di-

ARCA DI SANTA CRISTINA. PALERMO, CATTEDRALE (*fot. Min. P. I.*).

egnati rigogliosi tulipani, disposti a raggiera, dalle corolle delicate e leggiere come battute dal vento, e framezzo, entro delle concavità, altri fiori più piccoli legati in mazzi con molta naturalezza, ma anche con un pomposo senso decorativo.

I lavori di maggior mole degli argentieri siciliani a Palermo sono le arche per le re-

liquie dei Santi Patroni, nella Cattedrale. La più antica è quella coi resti di Santa Cristina (*pag. 567*), a cui lavorarono dal 1540 al 1556 Paolo Gili, Andrea di Peri e Scipione Casella. Subì diversi restauri, e vi rimangono soltanto due scene, di quelle eseguite dal Gili con la vita della Santa, poste sulle faccie dell'arca entro rincassi. Le parti migliori sono gli ornati a fogliami delle modanature e della cimasa [11]. Anche le altre arche sono in gran parte mutile e trasformate, ma conservano alcune parti ornamentali ed alcuni rilievi figurati non privi di carattere. In quella dei Santi Eustozio Proculo e Golbodeo (1666) le storie dei Santi e di Santa Ninfa hanno un certo senso pittoresco, in quella di San Mamiliano sono assai vivacemente ritratte la scena del martirio (datata 1658 e firmata « Dominicus Ferruccio »), e quella dell'arrivo di San Mamiliano e Santa Ninfa a Roma. Mentre il disegno dell'arca di Santa Cristina è ben articolato con movimento e con risalto delle masse, e i rilievi, incassati sulle faccie, sono spartiti da pilastrini sorreggenti figure di Sante, e tutte le parti sono ben congegnate fra loro, nelle altre arche invece le forme sono massicce e pesanti, come di blocchi uniformi.

Nell'arca di Santa Rosalia (*pag. 569*), gli argentieri palermitani provarono tutta la loro abilità. L'insieme è armonicamente composto entro una forma piramidale, la sorreggono alla base quattro grandi putti che si appoggiano a scudi istoriati con scene della vita della Santa, e le aquile palermitane con le ali spiegate, posate su targhe a riccioli e volute. L'urna è profondamente incavata con elegante curva, per dar posto a puttini che seggono sulla sporgenza della modanatura inferiore, e ad incassature con storie della Santa; il coronamento che si restringe alla sommità, dove si erge una statuetta di Santa Rosalia, è adorno agli angoli di volute accartocciate con teste di putti e di mensole che fan da sgabello a vivaci putti che si incurvano col corpo e le membra, accompagnando gli ondulamenti dei sostegni.

Profili disegnati robustamente, fortemente risentiti, motivi decorativi intagliati e sbalzati con energia, figure vivaci ed armonicamente composte dentro le linee decorative; nell'insieme della costruzione un senso di leggerezza una semplicità di schema, che si accordano assai bene con l'apparenza della materia dai riflessi chiari e luminosi.

Fino al 1625 le reliquie della Santa vergine palermitana erano state custodite dentro un'arca di cristallo, nel 1631 fu terminata questa nuova cassa, dove furono solennemente deposte. Costò complessivamente circa 19 mila scudi e fu eseguita principalmente da Giuseppe Oliveri e da Francesco Rivelo, aiutati da Giancola Vivano e Matteo Lo Castro.

È invero il più degno monumento che sia stato dedicato alla Santa dal grazioso nome floreale ed è oggetto di particolare venerazione da parte dei palermitani, che ogni anno lo portano in processione per la città con un festino, dei più caratteristici e più pittoreschi che si celebrano nell'isola [12].

Sono questi i più notevoli oggetti, che posseggono i tesori della Cattedrale e della

URNA DI SANTA ROSALIA. PALERMO. CATTEDRALE (*fot. Brogi*).

Palatina, i più lavorati nella Sicilia. Insieme con molti altri sparsi nelle chiese dell'isola, rimangono a dimostrare che qui le arti minori conservarono quell'impronta di ricchezza fastosa, corrispondente anche al carattere dei dominatori, dai Bizantini agli Spagnuoli.

LUIGI BIAGI.

---

(1) GAROFALO: *Tabularium R. ac I. Cappellae collegiatae Divi Petri in R. Panormitano palatio*, Panormi, 1835. — DI MARZO G.: *Di una cassetta di avorio nella R. C. Palatina di Palermo*, 1887.

(2) Un elenco ne dà H. GRAEVEN: *Ein Reliquienkästchen aus Pirano; Jahrbuch d. Kunst. Samml. d. All. Kaiserh.* XX, 1899. Vedi anche: VENTURI A.: *Gallerie Naz. Ital.* III, Roma, 1902. — MAUCERI: *L'Arte*, 1902, 45. — MUÑOZ A.: *Ausonia*, II, 1907, 105. — DALTON: *Byzantine Art and Archaeology*, 1911. — DALTON: *East christian Art*, 1925. — DIEHL: *Manuel d'art byzantin*, 1910, 611. — DEL VITA A.: *Bollettino d'arte del Min. P. I.* Marzo, 1906. In quella di Ivrea sono più evidenti i motivi orientali. Due figure di combattenti romani con elmo scudo e corta spada, imitati probabilmente da qualche cassetta bizantina, si veggono anche in un capitello del chiostro di Monreale.

(3) COLASANTI: *L'arte bizantina in Italia*, tav. 90.

(4) AMARI M.: *Documenti per servire alla storia di Sicilia*, Soc. Sic. per la storia patria, III serie, 1885, 36. — TERZI A.: *La Cappella di S. Pietro nella Reggia di Palermo*, 1874-1890. — MIGEON G.: *Manuel d'art musulman*, I, 1927, 362. — GLÜCK H. u. DIEZ E.: *Die Kunst des Islams*, 1925.

(5) DI MARZIO: op. cit. — DIEZ: *Jahrbuch d. K. P. Kunstsamml.* XXXI-XXXII, sostiene che la scena della «traditio legis» corrisponde a un tipo siriaco-bizantino che adornava Santa Sofia, secondo Paolo Silenziario. — KUEHNEL E.: *Zeitschr. f. Bild. K.* XXV. L'a. sostiene la provenienza siciliana. — KUEHNEL E.: *Islamische Kleinkunst*, 1925. — VENTURI: *L'Arte*, XIII, 1910, 34 (cassetta del Duomo di Trento). Le cassette di tipo più tardo sono secondo alcuni di provenienza spagnuola.

(6) GARUFI C. A.: *I Capitoli della Confraternita di S. Maria di Naupactos; Bull. Ist. Storico Ital.* 31, 1910.

(7) DANIELE FR.: *I regali sepolcri del Duomo di Palermo*. Napoli, 1784. — BOCK: *Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches*, Wien, 1864. Per le arche aperte anche nel 1491, v. *Mem. del Senato Palerm.* 1491, fol. 82.

(8) DI MARZO: *Storia delle Belle Arti in Sicilia*, 1853. — BOCK: op. cit. 205, 207. — VENTURI: *L'Arte*, 1902. *Storia dell'Arte*, II, 658.

(9) DI MARZO: *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, 1899, 311, 312.

(10) FALCANDO UGO: *Epistola ad Petrum Panormitanae ecclesie thesaurarium de calamitate Sicilie*, ed. Siragusa, Roma, 1897, 180: «Multa quidem et alia videas ibi varii coloris ac diversi generis ornamenta in quibus et sericis aurum intexitur, et multiformis picture varietas gemmis interlucentibus illustratur: margarite quoque, aut integre cistulis aureis includuntur, aut perforate filo tenui conectuntur et eleganti quadam dispositionis industria picturati, jubentur formam operis exhibere.» Il paliotto fu fatto restaurare dall'arcivescovo Giac. Palafox (1677-1685) nel monastero di S. Vito. MONGITORE: *Della Cattedrale di Pal.* Ms. Bibl. Com., pag. 625.

(11) DI MARZO: *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 1883-1884. — BOGLINO: *Palermo e Santa Cristina; Arch. Stor. Sic. N. S.* III, 366.

(12) Sulle arche dei Santi: MONGITORE: *Della Cattedrale*, op. cit. Ivi sono ricordati anche molti altri reliquiari ed arredi oggi scomparsi. Per l'urna di Santa Rosalia: CASCINI: *Santa Rosalia*, Pal. 1651. — DI MARZO: *Bibl. Stor. e Lett. di Sicilia*, 1869, II, 278, in nota.

IMPRONTA IN CERA DEL SIGILLO DI FEDERICO II.

ITTORI MODERNI OLANDESI. – I.

La vecchia pittura olandese, quella cioè el Seicento, si basa tutta sulla realtà e tro- a la sua espressione più pura nella ripro- uzione obiettiva delle cose. La sua forma iù caratteristica è perciò la natura morta. a maggior parte dei ritrattisti e paesisti ell'antica scuola hanno veduto i loro sog- etti come cose che si riproducono per la ro bellezza esteriore, bellezza di composi- one, di colore, di forma, di linea.

Si paragonino, per misurare la differen- , i ritratti e paesaggi della scuola gemella, uella fiamminga del medesimo secolo, ai tratti e paesaggi olandesi. Là il modello rende una posa speciale secondo il de- derio del pittore. La figura ritratta ci ap- are come una figura di carattere in una ommedia. E così un osservatore attento ò sentire anche nei paesaggi fiammin- i, molto più che in quelli olandesi della essa epoca, una certa tensione drammati- ed eroica, che dà loro facilmente il carat- re di uno scenario. Un paesaggio e un ri- tto olandese, invece, sono a prima vista me un loro chiuso. Soltanto osservandoli lungo vi si può penetrare dentro e gode- la loro intima bellezza.

Quest'arte sembra esser nata in un'at- osfera di serena armonia; essa ha potuto escere là dove il silenzio era più perfetto nto nell'animo del pittore quanto nella tura che lo circondava. Quest'arte calma e riproduce il presente senza preoccupar- del passato o dell'avvenire trova nella rma il suo ideale, non nel vuoto ma nella bilità.

In Europa le arti plastiche fino all'Impressionismo si basarono soltanto sull'osservazione diretta delle cose. L'arte si occupava soltanto del loro aspetto materiale e non conosceva altra maniera di esprimersi che quella sotto la quale si presentava o si sarebbe potuta presentare la realtà. Ma in antagonismo col '700 l'800 si faceva notare per un eccessivo individualismo che, non potendosi esprimere abbastanza nella scelta dei soggetti, si esprimeva con efficacia nella maniera stessa di dipingere.

Così si creò quel curioso culto della tecnica, pel quale spesso la maniera di un pittore si stimò più importante del soggetto da lui trattato. Perché era nel suo modo di dipingere che il pittore esprimeva le sue emozioni nella forma più pura, ed era questa, secondo i canoni del tempo, l'essenza di un'opera d'arte.

La pittura olandese della seconda metà del secolo scorso differiva dunque da quella del secolo XVII per una maggiore libertà nel trattare la forma e per una minore oggettività nel riprodurre.

Ma anche trascurando la forma non si cambiò il concetto fondamentale. La natura, la visione ottica del soggetto rimase l'unico medium dell'artista e la commossa riproduzione della natura l'unico scopo del pittore olandese, ora più che mai desideroso di rendere un solo momento, una sola impressione.

Ma attraverso il senso della realtà così tipico dell'arte olandese si esprime un sentimento più profondo del carattere di que-

sto popolo, un sentimento che sembra essere in perfetto antagonismo col materialismo e col positivismo cui sopra abbiamo accennato: la tendenza cioè alla contemplazione, all'intimo rivivere delle emozioni senza eccessi, come se fossero sotto un vetro, tendenza tipica dei pittori di «nature morte» i quali vedono trasformarsi gli oggetti più comuni e più conosciuti in elementi della loro mirabile interpretazione.

Questo è anche il segreto dei quadri di Rembrandt, che nascondono in sé tesori di intima umanità. E accanto al sogno la favola, la leggenda, che vediamo riprodotta dai primitivi olandesi nei trittici dei loro altari.

Quali sono ora le conseguenze della sintesi che conciliò queste caratteristiche peculiari del popolo olandese e le diverse correnti della pittura e dell'arte negli ultimi venticinque anni?

Cominciamo dal dichiarare che in quest'ultimo periodo l'Olanda ha una ricca messe di opere d'arte e possiede alcuni grandi artisti le cui opere non sono inferiori a quelle del passato, né a quelle che si producono negli altri stati d'Europa. E spero di provare in séguito questa verità.

Ciò avvenne perché l'Olanda si tenne lontana dalle correnti che le erano estranee nella moderna pittura europea? O furono gli artisti così forti da governare quelle correnti, in modo da farle servire ai loro scopi? O si sono forse perdute sotto la pressione delle nuove maniere caratteristiche che noi credemmo peculiari per l'arte olandese? Osserviamo un momento le principali novità della pittura olandese nell'opera di alcuni tra i migliori pittori d'oggi.

Uno dei maestri della pittura moderna in Europa fu l'olandese Vincent Van Gogh. I suoi primi lavori olandesi erano bensì molto differenti da tutto quello che si era fatto prima, ma non differivano tanto da quello che facevano allora i suoi compatriotti. Van Gogh aveva delle idee assolutamente nuove sull'essere, lo scopo e la possibilità dell'arte. Egli seppe superare i limiti che finora le erano stati imposti; cioè di attenersi soltanto alla forma esteriore delle cose, e questo lo fece di suo, senza subire alcuna influenza esterna. Cercando di penetrare nell'essenza delle cose, egli restava in perfetta armonia con i vecchi pittori olandesi che mai chiesero la nostra attenzione per la bellezza esteriore. Vincent tentò pure di dipingere ciò che noi conosciamo col nostro intelletto e col nostro cuore, ma che non possiamo vedere con gli occhi. I suoi quadri di contadini sono così tenuti in un tono e un colore volutamente pesante; i suoi uomini sono premeditatamente brutali, animaleschi e duri come egli li conosceva, sebbene ci sia anche in questi quadri quel senso di carità che quest'uomo di sentimenti evangelici aveva per tutti gli offesi e i derelitti (*pag. 573*).

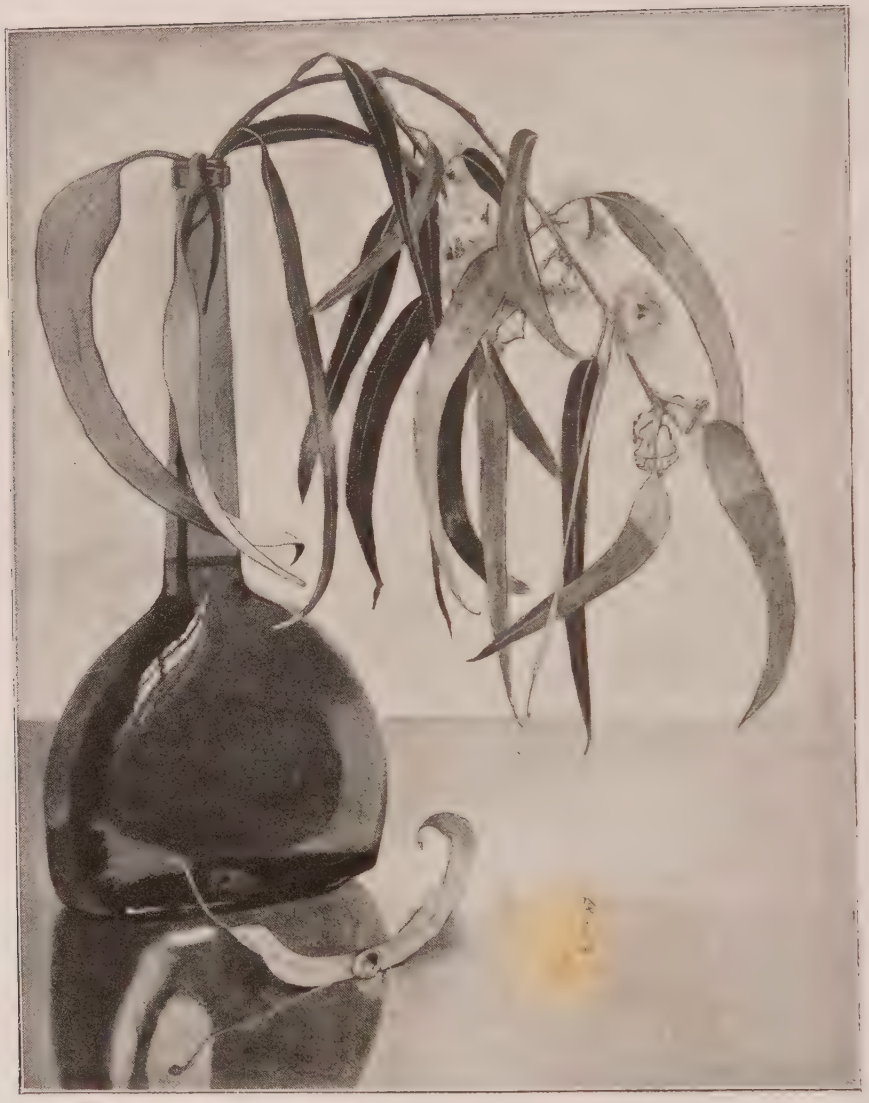
Questo artista aveva così un carattere molto olandese, ma era piuttosto un apostolo col pennello che non un pittore, nel senso comune della parola.

Tale rimase anche quando, dopo aver visto in Francia molti lavori della scuola impressionistica e aver acquistato una padronanza maggiore della tecnica, si poté esprimere più facilmente e rasserenò il suo colorito. Un quadro non era mai per lui un

VINCENT VAN GOGH: I MANGIATORI DI PATATE. PRESSO LA FAMIGLIA DELL'ARTISTA.

SUZE ROBERTSON PENSIERI TRISTI L'AJA, GALLERIA MUNICIPALE D'ARTE MODERNA (*fot. Oppenheim*).

HENDRIK BREITNER: COSTRUZIONE DI SCALI. RACCOLTA PRIVATA.



FLORIS VERSTER: RAMO DI EUCALIPTO (1896). LEIDA, MUSEO MUNICIPALE (*fot. Siegtenhorst*).

oggetto più o meno bello o piacevole, ma una predica con la quale esprimere il suo profondo rispetto per il Creato, il suo sentimento, la sua pietà per gli uomini e la sua comprensione dell'essenza profonda delle cose più semplici.

Vediamo così l'arte di Van Gogh come un fenomeno del suo singolare carattere. Vi furono pochi artisti di uno stile così indipendente dalle diverse correnti che li circondavano. Spiritualmente parlando si può dire che nessuno era più affine di lui all'essenza del lavoro del suo vecchio compatriotta Joseph Israels, tanto ammirato per la profondità nel capire e caratterizzare gli uomini.

L'arte di Van Gogh divenne, appunto perché così individuale e differente da tutto quello che producevano i suoi contemporanei, a poco a poco un esempio per i pittori

FLORIS VERSTER: BOTTIGLIE. L'AJA, RACCOLTA KRÖLLER.

lla nuova scuola. Quest'uomo morto in ovane età e mai compreso in vita ha potuto sì compiere il suo lavoro di apostolo, ciò e era stata la sua vocazione.

Con questo non vorrei dire che la figura e il lavoro del Van Gogh fossero circa il 1880 isolati in Olanda.

Senza subire minimamente l'influenza di

uno che si considerava un tipo bizzarro ed eccentrico, vi erano alcuni fra i più originali dei giovani pittori olandesi che circa il 1880-1890 palesavano una grande affinità con le sue idee e il suo stile, e il cui impressionismo divenne in breve espressionismo.

Fra questi la figura più interessante risulta Suze Robertson, che più tardi sposò il pittore Bisschop. Di lei si disse che fu la sola fra le pittrici olandesi la cui femminilità non diventasse una debolezza. Romantica nella sua intima essenza essa era una tragica nelle sue manifestazioni. La sua arte nacque da un profondo sentimento di pietà per gli umili ed i bisognosi, che dipingeva come figure tristi e silenziose in ambienti meschini, mentre lavorano o mentre fantasticano fissando nel vuoto. Preferì dipingere vecchie donne affrante dalla quotidiana fatica e giovinette misteriose in quell'incerta età della fanciulla che diventa donna (*pag. 574*).

La fosca potenza del suo colore elimina ogni sospetto di sentimentalità o di effetto ricercato. Quel colore così semplice ricorda il tono terreo dei primi quadri olandesi del Van Gogh, sebbene più tardi diventi più ricco e potente.

I suoi quadri sembrano sempre costruiti con pochi ma forti colori; i suoi quartieri popolari sono caratterizzati dal bianco intenso dell'intonaco e dal rosso dei vecchi tetti e fra l'uno e l'altro, come un velo di tristezza, dal nero « puro »; i suoi interni di studio, dal giallo, verde, bruno e nero; i suoi interni con vecchie donne dal bianco, rosso e turchino e qualche volta giallo, sempre in più del nero; quel nero sempre presente, che domina nei quadri di questa pittrice, la quale dipinge contro uno sfondo scuro le sue figure, i suoi nudi e le sue nature morte. Questa grande pittrice, sebbene ammirata e amata da molti, morì nel 1922 quasi in miseria.

Come Vincent Van Gogh, fu indipendente da qualsiasi corrente artistica, così che nei quadri noi troviamo la sua anima d'artista in tutta la sua integra semplicità.

E nessuno le fu scolaro, nemmeno la figlia. Lei e Van Gogh rappresentano nella pittura olandese una specie di puro espressionismo che in quei tempi non trovò alcuna risonanza. La pittura in quel tempo era ancora unita alla natura come la si può vedere cogli occhi.

Questo fu anche il solo contenuto dell'arte di George Hendrik Breitner, senza alcun dubbio il più grande pittore olandese del suo tempo, morto nel 1923, che, negli anni trascorsi da Vincent Van Gogh a L'Aia, spesso girò con lui per le strade in avida ricerca di soggetti.

Vincent scrive di lui nelle sue lettere e si mostra inquieto per le eccentricità nelle opere del suo giovine amico. Ambedue ammirarono Zola e Flaubert. Quanto alle loro aspirazioni letterarie o meglio intellettualistiche, essi si trovavano in contrasto con l'arte puramente visuale della così detta Scuola dell'Aia che allora dominava. Mentre Breitner però ammirava, e non a torto, questa scuola, dovendole molto, l'influsso di essa era assolutamente estraneo a Van Gogh. Breitner poteva quindi sembrare il continuatore dell'opera dei Maestri dell'Aia, specialmente di Jacob e Willem Maris. Seppe però allargare gli orizzonti dell'arte

FLORIS VERSTER FIORI (1918). RACCOLTA PRIVATA.

JAN TOOROP: LE ANIME UMANE E L'OCEANO (*fot. Coret*).

sua, superare i limiti della scuola e applicare tante novità che si può dire che nell'arte sua matura l'opera di quanti lo precedettero.

Sempre forte e grande nella concezione del quadro, acuto nella percezione, con un cosciente desiderio di esprimere in ogni linea l'intima emozione e, d'altra parte, preciso nella maniera di disporre persone e cose, delicato nella scelta dei suoi colori, saldo nella forma. La sua arte è certamente una delle più interessanti manifestazioni dello spirito impressionistico del suo tempo (*pag. 575*).

C'era in lui un desiderio di fissare il momento, anche nelle forme più fuggevoli, ma con in più una visione grande e quasi tragica della vita che amava esprimere in opere monumentali.

Ma pur potendosi dire che l'influenza di Breitner va di gran lunga oltre l'impressionismo e continua ancora specialmente per la drammaticità non tanto dei soggetti quanto della maniera di trattarli, non si può parlare di una scuola di Breitner. Vi è troppa differenza fra l'arte sua e l'arte d'oggi. Nuove influenze e nuovi ideali ci hanno diviso da lui.

Vi è soltanto un pittore olandese che attraverso l'influenza di Breitner può considerarsi un continuatore della Scuola dell'Aia: Floris Verster, nato nel 1861 e morto alcuni mesi or sono. È per eccellenza il pittore della natura morta. Qualche volta dipinge anche ritratti o paesaggi, ma rimane sempre così lontano e staccato dal suo soggetto da renderlo immoto ed inanimato.

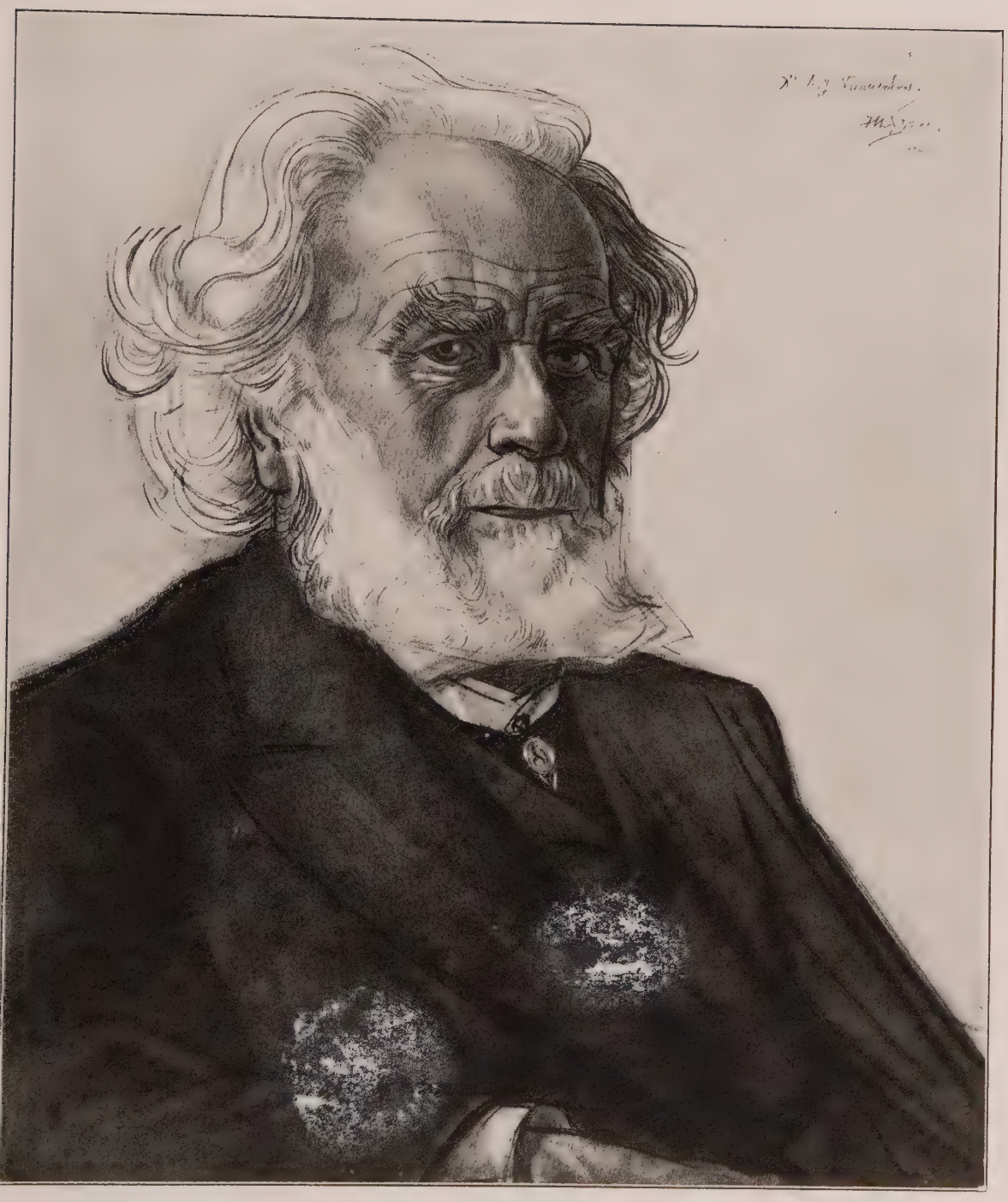
Noi vediamo nei suoi differenti quadri l'incontro e talvolta l'incrocio di due tecniche. A volte si avvicina a Breitner e pur senza averne l'impetuosità riesce a creare effetti mirabili con una ricca gamma di colori che sparge come note sublimi nei quadri dando la supremazia al viola, al verde e al turchino, nella loro massima intensità, ed accostandoli ad altri colori come il rosa e il lilla, di una bellezza trasparente e irreale che ci fa pensare ai vetri di Murano, mentre altre volte è il pittore calmo e metodico che sa ritrarre un soggetto nelle sue più complicate forme, non dimenticando un particolare, fosse anche il più minuto e trascurabile (*pagg. 576-577* e *579*).

E questo pittore che riuscì a rimanere lontano da tutte le nuove correnti ed estraneo ai più moderni ideali, conservò così quello che possiamo considerare l'ideale di questi ultimissimi tempi: una forma salda e sicura, una semplice composizione e una equa spartizione di colori e di tonalità, cioè semplicità, chiarezza e monumentalità.

Tutti questi artisti erano più o meno legati alla tradizione della pittura olandese che li precedette. Soltanto uno di loro, Vincent, si seppe liberare, grazie alla straordinaria forza della sua personalità, e fu il solo ad avere qualche affinità coi pittori moderni degli altri paesi.

Tutti conservarono il carattere della loro nazionalità: Verster più degli altri, anche di Van Gogh, sebbene questi riuscisse ad esprimere con i quadri sentimenti e pensieri estranei ai suoi predecessori.

E anche Breitner, per quanto possedesse una passionalità e una intensità superiore a quella che in generale posseggono i suoi connazionali, fu in fondo un vero olandese: me ne resi conto specialmente alla Biennale di Venezia nel 1922, dove si fece una



JAN TOOROP: RITRATTO DEL SIGNOR DOMELA NIEUWENHUIS.
ROTTERDAM, MUSEO MUNICIPALE BOYMANS.

motra delle sue opere. In contrasto col culto forse eccessivo dei colori sgargianti e di una bellezza del tutto esteriore che caratterizzava quasi tutte le altre sezioni, l'arte di Breitner ci colpiva per la sua semplicità, la sua intensità, la sua profondità, che sapevano creare un'atmosfera speciale.

Contro la supremazia della Scuola dell'Aia noi vediamo nel 1900 sorgere l'opposizione della scuola di Amsterdam, che vedeva giustamente un pericolo nel trascurare la forma e nella perdita sempre più decisa dei vecchi peculiari caratteri di saldezza e di nitidezza. Senza perderci in lunghe considerazioni si può affermare che tanto la tendenza preraffaellita, così forte in Inghilterra verso il 1890, quanto il simbolismo che allora imperava nella letteratura francese ed europea, e, dall'altro lato, il socialismo e l'anarchismo ebbero una certa influenza sul sorgere di questa nuova corrente.

L'artista che ci mostra nella maniera più evidente questo contrasto colla scuola dell'Aia, Jan Toorop, è nato nel 1858 e dunque coetaneo dei pittori dei quali già abbiamo parlato. Però, per quanto avesse avuto contatti con la scuola di Amsterdam, e cercasse dovunque soggetti, motivi e soluzioni da elaborare nella sua arte, era di una personalità troppo spiccata per poter appartenere a un gruppo o ad una scuola. Certo è pittore più analitico e decorativo che costruttore. La sua arte è cerebrale: coi suoi lavori tenta di esprimere delle idee, ma la sua miracolosa emotività e la sua forza suggestiva fanno sì che in quasi tutti i quadri l'elemento sentimentale abbia la supremazia.

Non dobbiamo meravigliarci che Toorop sia anzitutto un disegnatore, che sa curare la forma e la linea fin nei più minuti particolari. Anzi è naturale che un pittore cerebrale, un pittore di idee cerchi di esprimere queste nel disegno e nella linea.

Ma Toorop non è soltanto un disegnatore; nel suo primo periodo egli ha fatto dei quadri dal punto di vista coloristico molto interessanti e del tutto differenti da quelli dei suoi contemporanei olandesi. Se in principio nel suo sviluppo si può vedere l'influenza di Breitner, dopo la permanenza a Bruxelles e in Inghilterra, vi è una certa affinità coll'opera del suo amico Ensor e con quella di George Lemmen. In quadri come «Broek in Waterland» e «Prima e dopo lo sciopero» si dimostra un neoimpressionista, e un rivoluzionario propagandista per quanto riguarda composizione e tendenza.

Più tardi, circa nel 1890, egli comincia a dipingere allegorie mistiche. Toorop si perde allora nei suoi quadri, tutto vi è morbido e impreciso; egli si dimostra un tipico figlio dei suoi tempi, e si ritrovano nei suoi quadri echi e risonanze di Mallarmé, di Maeterlinck e di Verhaeren, lo spirito insomma del *fin de siècle*.

Ricordo di questo periodo il quadro intitolato «l'Onda», e la mirabile e fantastica «Etera affascinatrice.»

Si sente che questo suo talento sarà molto adatto ad essere applicato nella decorazione, e infatti lo vediamo creare vetriate stupende nella nuova Borsa di Amsterdam (opera del Berlage), e lavorare anche nel bronzo a disegnare rilegature di libri e cornici per quadri.

Durante tutto questo tempo continua a

JAN TOOROP: « PRAETERGREDITUR MYSTERIUM ». AMSTERDAM, MUSEO MUNICIPALE D'ARTE MODERNA (*fot. Coret*).

dipingere, ma il colore perde sempre più d'importanza nei quadri del Toorop, mentre la linea e la forma vi acquistano dominio sempre più assoluto. Intanto cambia anche nei suoi quadri il significato della linea; in un primo tempo la linea è bella, poi diventa espressiva ed infine architettonica.

Questa linea bella, come per esempio nelle « Tre spose » del 1893 (*pag. 580*), è affascinante, inebriante, direi quasi, con un misterioso fascino sensuale e mistico, come di una folta capigliatura femminile legata in lunghe trecce che d'un tratto sfasciandosi producono l'effetto miracoloso dell'improvviso scrosciare di cento cascate.

Come dissi questi quadri hanno un non so che di misterioso. Vi è un continuo tendere a un esotismo lussuoso, un'atmosfera di calda e quasi diabolica sensualità che è caratteristica di quell'epoca.

La prima impressione ci domina talmente che non riusciamo a penetrare fino alle idee che promossero il quadro. Il poeta Willem Kloos, alludendo al tipico fenomeno di un pessimismo giovanile, lo definì « coquette melancholie. »

A poco a poco scompare l'elemento letterario nei quadri del Toorop per far posto ad un nuovo realismo. Egli acquista una maggiore padronanza tecnica, la linea diventa più precisa, più dura e vediamo nascere capolavori come « Anime umane davanti all'Oceano » (*pag. 581*).

Idea e composizione diventano più semplici; anche l'ultima traccia di civetteria è scomparsa. Allora si dà a dipingere la sua grande serie di ritratti quasi tutti in bianco e nero. Anche qui comincia con una impressionistica riproduzione del momento più fugace. Ma la sua arte subisce un'evoluzione nuova ed egli tenta alfine di ricostruire in un ritratto la personalità dell'individuo (*pag. 583*).

Nel 1905 Toorop si converte al cattolicismo; il dogma prezioso e immutabile rappresenta un rifugio pel suo spirito tormentato ed errabondo.

Da questo punto l'arte sua si mette quasi completamente al servizio della Chiesa, e, se perde da una parte, acquista da un'altra diventando più semplice e chiara (*pag. 585*).

La guerra sconvolge nuovamente lo spirito di Toorop, e da questo momento comincia il terzo periodo dell'arte sua. Egli si avvicina alla scuola di Berlage, il grande architetto olandese moderno e cerca nella sua arte effetti architettonici. Molto espressive sono in questo senso le stazioni della *Via Crucis* nella Chiesa di Oosterbeek. Qui l'arte decorativa si è lasciata guidare completamente da principî architettonici, pur essendo vero che questi lavori, destinati da principio ad esser costretti in cornici, non furono creati per far parte di un'architettura. Lo stesso si può dire delle notissime teste degli Apostoli, sebbene vi sia una maggiore libertà, ma anche una maggiore forza nelle loro linee sostanziali.

I disegni di Toorop divengono da allora simbolici, mentre quelli del suo primo periodo erano stati allegorici, e vi si scorge una preoccupazione etico-idealistica, un convincimento religioso.

L'ultimo grande disegno di Toorop è « Il Pellegrino » che si può considerare come uno sguardo retrospettivo su tutta la vita come una confessione. Ma anche questo di

JAN TOOROP «PIETAS». NIMEGA, RACCOLTA PRIVATA.

segno è veramente più allegorico che simbolico, tanto riguardo alla persona principale, quanto riguardo all'idea che unisce quella con le altre.

Lo stile architettonico di Toorop e di altri giovani pittori olandesi si manifesta come un movimento parallelo alla singolare ritioritura dell'architettura in Olanda.

Toorop riconosce volentieri la grande influenza che ha avuto lo stile dell'architetto rinnovatore, il grande Berlage, sulla sua personalità estetica e sui suoi lavori.

L'originalità di questa architettura consiste nell'idea di dover esprimere anche colla vista esteriore dell'edificio che si tratta di uno spazio diviso in vani e difeso con delle mura da un altro spazio. Accanto al principio fondamentale dello spazio, vi troviamo l'idea dell'utilità. La bellezza deve crearsi non negli ornamenti ma nella maniera di suddividere e di raggruppare le differenti celle che costituiscono insieme quel dato spazio. L'indicare della composizione divenuta così necessaria e i particolari, finestre, porte, capitelli, passano in seconda linea. Il moderno architetto olandese non costruisce più case, ma una strada.

Qui si vede la parentela fra lo stile degli architetti e lo stile di Toorop: anche quello volto verso l'espressione attraverso il raggruppamento di differenti forme e figure tende a far scomparire i particolari nell'effetto dell'insieme.

Ma qui egli ha subito in modo speciale l'influenza di un altro pittore, di dieci anni più giovane di lui, Van Konijnenburg, dei cui lavori parleremo in un prossimo articolo.

GERARD KNUTTEL.

COMMENTI

SULL'OPERA DI PIETRO BERRUGUETE a Urbino. Allende Salazar, professore di storia dell'arte a Madrid, nell'*Archivo Español de Arte y Arqueología* del maggio-agosto 1927, dimostra con [illegible] ed altri studiosi italiani e stranieri per vie [illegible] fossero [illegible] del conte Carlo Gamba nel *Dedalo* di m[illegible] 27, egli già da molti anni aveva pensato che il [illegible] *español que en el palacio de Urbino en un aposento del duque, pintó unas cabezas de retratos de hombres famosos* indicato nel secolo XVI da Pablo da Cespedes (Cean Bermudez, *Diccionario* V, pag. 305), e il *Pietro Spagnuolo* [illegible] Pacchiarotto [illegible] sono solo persona col Berruguete. L'illustre professore spagnolo, con riproduzioni che il Gamba non possedeva, avrebbe quindi da tempo potuto illuminare gli studiosi sull'attività del pittore spagnolo alla Corte di Urbino. L'articolo d'Ora, che annunzia un'opera compiuta sul [illegible] guete è corredato da alcune illustrazioni che, [illegible] mezze figure bibliche di Paredes de Nava [illegible] Gamba, bastano a confermare senza equivoco le [illegible] non di lui, fornite un solo confronto stilistico tra i [illegible] pinti Urbinati e quelli Avilesi. L'articolo dunque [illegible] Carlo Gamba non è affatto un approssimativo, come [illegible] de Urbino del dicembre 1927, con la notizia di Vespasiano [illegible] Berruguete [illegible] delle Scienze. È certo lo scrittore dell'ora, dopo [illegible] italiano.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C.
Milano - Via Broggi, 19

RILIEVI GRECI DI COLLEZIONI VENETE.

Tra le opere originali dell'arte ellenica che il tempo ci ha conservate, il numero maggiore è dato dai rilievi, oltre che come ornamento di edifici, anche come opere a sé, a scopo votivo, funebre o commemorativo. Lavori spesso assai modesti, raramente dovuti a maestri, ma più di frequente a marmorari o apprendisti, essi, anche se di solito intonati a una scuola o a una bottega piuttosto che alla definita personalità di un artista presente, conservano tuttavia lo spirito ed il valore fondamentale dell'arte ellenica.

Formalmente essi accolgono i portati, diri quasi, esterni dello stile dei grandi artisti e perciò noi li possiamo distinguere fidiaci, prassitelici, scopadei; ma li accomuna un valore assai più vasto, un ordine assai più generale che è della stirpe ellenica nel suo complesso: non più lo stile di un artista determinato, ma lo stile greco, classico.

Nel rilievo, astratto e immateriale già nel fondamento, massimamente riposavano e si adeguavano le aspirazioni formative e compositive dei greci, desiderosi di strappare dei lembi di vita e di realtà, e poi di trarsi, per tessere su di essi armonie e ritmi umani, per comporre equilibri di masse e di linee su ragioni puramente astratte. Di essi nulla rimane di pratico o di reale; lo scopo è nulla, del tutto indifferente: essi la divinità che dev'essere onorata nei rilievi votivi, o l'individuo determinato che si vuol ricordare in quelli funebri. La loro voce è così universale da render inutile ogni determinazione, e intonata ai sentimenti più profondi e diffusi, cristallizzati e totalmente raccolti nella forma.

Molte sono queste opere; in esse si ripete il profondo godimento del riposo assoluto nella forma, dell'attimo di vita sempre vivo nell'architettura della forma che lo serra; in esse misuriamo la fonda universalità del classico.

Nello studiare le collezioni venete di arte antica, ebbi la ventura di poter raccogliere alcuni rilievi greci, malnoti od ignoti, di diversa età e di diverso valore artistico, pervenuti, come le numerose altre opere originali di arte greca esistenti nelle collezioni venete [1], direttamente dalla Grecia o dall'Oriente ellenistico, nei secoli della Repubblica Veneta.

Giudico non inutile presentarli. Ciascuno di essi costituisce bensì un particolare problema, di arte e di scuola e di cronologia, che dev'essere indagato e risolto a parte; ma vi sono anche valori generali, che costituiscono il motivo per cui queste opere sono raccolte in unità; non il fatto di ordine puramente pratico che esse sian tutte rilievi, ma perché, più o meno chiara e perfetta, è la stessa ragion d'arte che le ha motivate e fatte nascere.

Esse hanno inoltre il pregio massimo di essere opere modeste sì, anonime ed umili,

ma originali, contemporanee alle più illustri. Una di esse, nel suo limite, ci ripete i valori dell'arte greca assai più delle copie romane di statue elleniche smarrite, tra le quali ci indugiamo a cercare il ricordo e la vana ombra di ciò ch'è per sempre perduto.

Divido queste opere venete in due gruppi, secondo l'arte, classico ed ellenistico; secondo la cronologia, anteriore e posteriore alla fine del IV secolo.

Tra tutte più antico è un frammento di stele funebre del Museo Maffeiano di Verona [2], (*pag. 591*), con una figura femminile seduta, vestita di chitone con maniche ed imation, col braccio sinistro teso innanzi, e quindi in relazione con una figura posta di fronte che chiudeva la composizione (probabilmente in analogia ad altre composizioni di stele attiche, una ancella ritta, che porgeva un oggetto, una scatola di gioie od altro, alla defunta); essa ha il volto quasi cancellato, i capelli assai corti, a piccole ciocche aggrumate. Inconsueta è la forma del sedile, che potrebbe essere preso per un rialzo del terreno, se il regolo che ne forma lo spigolo esterno non ci confermasse trattarsi di un seggio senza spalliera.

Già al primo sguardo, noi sentiamo nell'opera l'inconfondibile ambiente attico, e l'equilibrio stilistico dei decenni intorno al 450 a. Cr., culminante nella vittoriosa opera fidiaca [3]; ma non sarà inutile approfondire un poco la sensazione, e determinare maggiormente nel complesso viluppo degli elementi, specie chiarendo il rapporto tra la veste ed il corpo. Per quanto, nella stele veronese, il panneggio non faccia più spesso velo al corpo, ma si modelli su esso, stendendosi sulle rotondità e ammassandosi negli avvallamenti, e quindi già domini il principio fidiaco, pure questo non è applicato con l'ampiezza impressionistica dei frontoni del Partenone; rimane in questo rilievo un po' di trito attaccamento alla definizione naturalistica, una piattezza delle pieghe ed una lor solidità corporea, come se non vi circolasse l'aria; ciò ch'è superato nella piena espansione della grandiosa maniera fidiaca, a cui tante stele funebri attiche, e tra esse alcune delle più famose, sono ispirate.

La differenza tra queste e la nostra Veronese richiama quella tra i frontoni del Partenone e i rilievi delle metope e anche del fregio interno, che si ritengono solitamente gli elementi più antichi dell'ornamento plastico del santuario ateniese. In talune delle metope noi troviamo lo stesso spirito naturalistico, amoroso del particolare e della precisione più che dell'efficacia d'arte, che, accanto alle reminiscenze del semplicistico stile d'Olimpia, in altre vivo, costituisce la prima forma dello stile fidiaco; forse in questo, al suo nascere, v'è una reazione allo stile dei primi maestri con il ritorno alla natura, cioè ad una visione più obbiettiva, da cui si assorbono linfe e forze per l'espansione della nuova visione, lo stile personale dell'artista. Sopratutto vicine alla stele veronese stanno le metope del Partenone I^a^ del lato sud, e la bella XXXII^a^ del lato nord che porta con sé l'analogia con un'opera della stessa cerchia, il famoso rilievo eleusinio di Demeter, Core e Trittolemo.

Essa si può collocare, in analogia a queste opere, nel decennio 450-440; precede pertanto nel tempo la grande fioritura de

FRAMMENTO DI STELE FUNEBRE ATTICA. VERONA, MUSEO MAFFEIANO (*fot. Soprintendenza Antichità, Padova*).

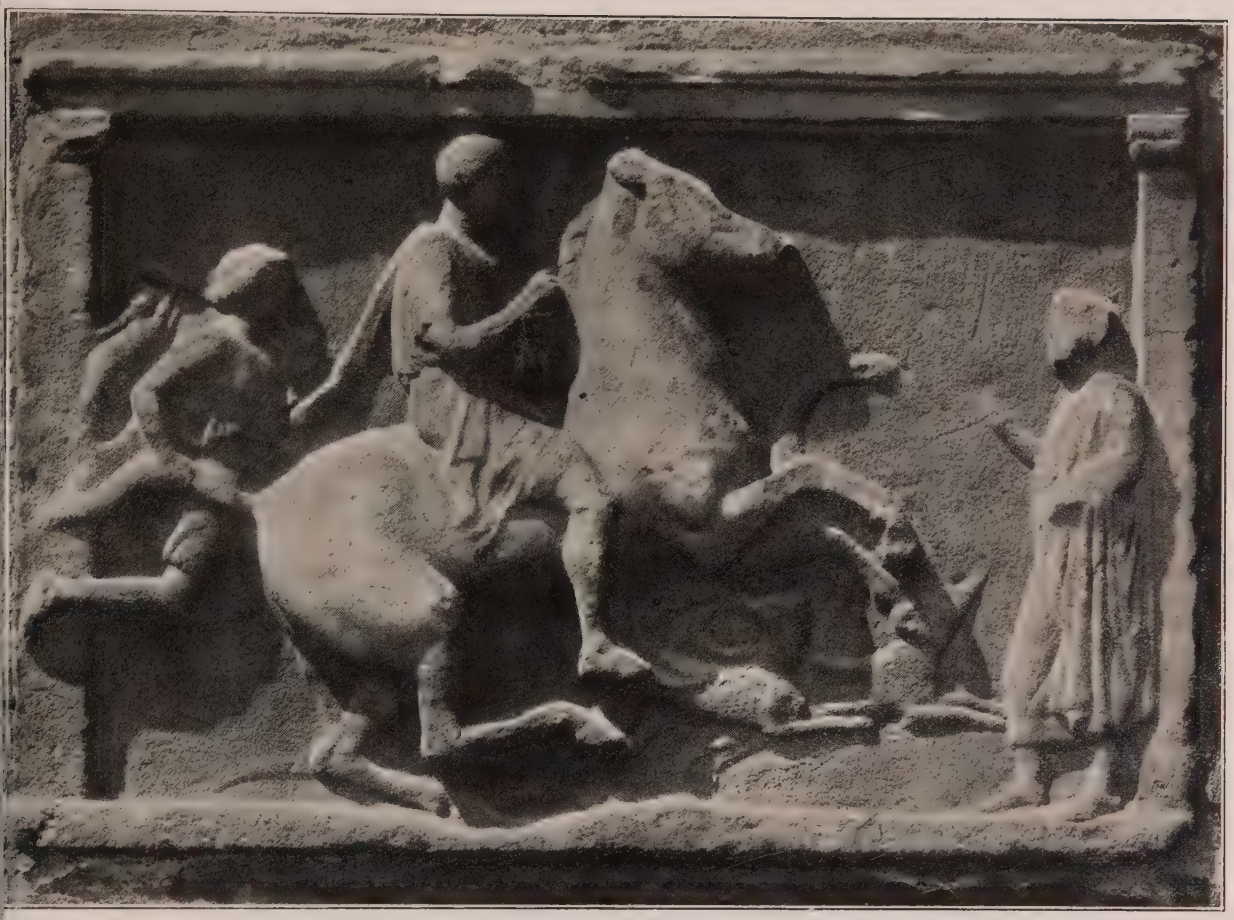
ilievo funebre attico, avvenuta nell'ultimo erzo del V secolo.

Frequentemente l'arte attica amò ripete- e nei suoi rilievi immagini equestri; specie i piccoli e perfetti cavalli del fregio del Partenone, dalla modellatura risentita, colti in instabile posa, ne han fissato un tipo, quasi di canonica immagine.

STELE FUNEBRE ATTICA, VERONA, MUSEO MAFFEIANO
(per Soprintendenza Antichità, Bologna)

L'eco di esso si perpetua in una elegante stele funebre veronese della collezione Giusti del Giardino [4], raffigurante il ritorno dalla caccia (*pag. 593*); un uomo nel fior dell'età, barbato, coperto di corta tunica e di mantello svolazzante, galoppa sul piccolo cavallo, e lo segue, reggendosi alla coda del cavallo per aiutarsi nella corsa, un agile giovinetto, vestito di succinta tunica, recando su una lancia la lepre frutto della caccia; a lato vengono due snelli cani, e sul fondo si disegna la funebre serpe. Di fronte, una figura maschile ammantata malamente si contrappone con la sua staticità un po' banale all'animazione delle altre: figura di genere, tolta dall'usuale repertorio, con cui l'artista s'è illuso di ottenere il senso di chiusura all'opera. La superficie del marmo è leggermente corrosa, sì da attenuar l'acutezza dei segni; ma non bisogna attribuire a simile fortuita azione la sciolta morbidezza, aliena dai particolari decisi, che è interiore all'opera.

Molte sono nell'ultimo terzo del V secolo le stele di cavalieri che ripetono questo schema generico. Alcune conservano integralmente o con poche varianti il tipo della veronese: tra esse, una a Londra, una di



STELE FUNEBRE ATTICO-IONICA. VERONA, COLLEZIONE GIUSTI DEL GIARDINO (*fot. Soprintendenza Antichità, Padova*).

Tanagra ad Atene, due a Roma, al Museo Barracco da Atene e al Vaticano [5]; taluna manca della figura secondaria, in altre essa è femminile; ma la sostanza fondamentale della composizione è eguale.

La differenza tra esse è nello stile; talune serbano il senso netto, definito, del Partenone; altre sono più fuse, masse imprecise e sfumate anziché forme decise e ben contornate, ed i panneggi vi hanno un senso morbido, come plasmato in materia molle; tra esse specialmente, con la veronese, migliore e più sciolta, quella di Londra, che ha un certo modo di trarre le vesti a onde impietrate quale troviamo nei contemporanei rilievi della Jonia, specie in quelli del monumento delle Nereidi e dei più antichi tra i sarcofagi di Sidone: in uno di questi, anzi, quello della Caccia, i cavalieri hanno lo stesso schema e modellato dei nostri, così da renderli interiormente ed esteriormente eguali.

Non deduco da questo che la stele veronese né quelle vicine provengano dalla Jonia; esse sono certamente attiche, ma, nell'arte attica, documenti del ritorno di un più accentuato ionismo, pronunciatosi qualche decennio dopo il fiore dello stile

FRAMMENTO DI RILIEVO ATTICO. VERONA, MUSEO MAFFEIANO (*fot. Soprintendenza Antichità, Padova*).

fidiaco nel quale pure un influsso ionico s'è voluto rilevare; e appartengono pertanto agli ultimi anni del V secolo.

Più puro spirito attico è in un'altra stele funebre veronese del Museo Maffeiano [6], (*pag. 592*), eseguita forse un po' prima della precedente, in cui un efebo con clamide eroica, visto di dorso, regge per la briglia un cavallo piuttosto tozzo e massiccio, avendo davanti un giovane ammantato; l'esecuzione è accurata, ma non troppo felice, specie nello scorcio delle gambe del cavallo, e nella figura secondaria; la composizione è riposata e ben chiusa.

Anche questo schema non è inventato dall'artista della stele veronese: esso è comune nel repertorio dei rilievi attici della seconda metà del V secolo [7]. Tra essi sono delle varianti: giovane o maturo, il cavalie-

STELE FUNEBRE ATTICA, VERONA, MUSEO MAFFEIANO.
(fot. Soprintendenza Antichità, Padova).

re; maschile o femminile, la figura secondaria; aggiunti cani ed altri elementi; nel numero, la stele veronese ha la nota nuova della posa dell'efebo visto di dorso, mentre di solito è rappresentato di tutto profilo; nuova, beninteso, relativamente alle stele, non al rilievo in genere, poiché essa si ritrova in varie opere del genere, dal sarcofago sidonio della Caccia, fino al Partenone; nel fregio di questo, nel gruppo dei cavalieri, è un efebo che trattiene il destriero [8], assai simile al nostro. E del resto, anche nei particolari, nel taglio del volto, nel segno di occhi e chioma degli efebi, si ripetono le analogie tra il fregio del Partenone e la stele Veronese, che può esser considerata come un prodotto secondario (per misurare la differenza, si faccia il confronto tra questo, e i bei cavalli fidiaci), ispirato al grande modello, e ad esso certo solo di poco susseguente (430-420 a. Cr.), prima del nuovo affermarsi dello ionismo.

Dello stesso ambiente è un frammento di rilievo del Museo Maffeiano di Verona [9], (*pag. 594*), rappresentante i cavalli di una quadriga, mentre del carro resta solo traccia del timone. Vi si impennano i destrieri contemporaneamente, come trattenuti di colpo da uno strappo di redini.

Analoga a questa, e quasi vieta, è la rappresentazione di quadrighe, frequenti nei rilievi attici e ionici della seconda metà del V secolo; però sono in uso varie formole, per evitare l'arcaistico meccanicismo dei gesti contemporanei ed eguali, e la monotonia dello spiegarsi parallelo od a ventaglio delle gambe dei cavalli, in cui è incorso l'artista di questo rilievo; solitamente v'ha più varietà e movimento, arretrando taluno dei cavalli o variando la collocazione delle loro teste e gambe.

Ma a confermarci l'origine di questa opera basta l'esame delle teste dei cavalli, specie dell'ultima, meno guasta: son gli stessi musi slanciati, segnati profondamente, essenziali, quasi scheletriti, con le froge dilatate sì che appaiono gengive e denti, del fregio del Partenone e delle stele attiche susseguenti: così quella di Dexileos, quella di Villa Albani, quella dell'Oropos, etc. Insieme con queste, i particolari visibili del corpo, col modellato forte e sostenuto, ci ripetono quale è l'ambiente di quest'opera e la sua datazione tra il 440 e il 420. Probabilmente il frammento era parte di un fregio a rilievo, di carattere votivo, o con una rappresentazione mitologica od eroica.

Appartenenti all'eguale corrente artistica, ma di età posteriore, sono altri tre rilievi di collezioni Venete.

Il primo orna una piccola stele votiva del Museo Maffeiano di Verona [10]. I componenti di una famiglia, un uomo e una donna di età matura, una fanciulla ed un bimbo, vi si presentano ad una divinità a noi sconosciuta. La composizione è corretta ed efficace, ma l'esecuzione assai sommaria; i panneggi sono indicati nelle linee essenziali, poche e di disegno netto, di fattura tanto svelta che l'acutezza delle incisioni non è nemmeno stata ammorbidita, né la pesantezza delle masse unite alleggerita; nei volti e nei capelli si osserva la stessa sommarietà frettolosa, più di abbozzo che di opera compiuta. Dato ciò, noi dobbiamo cercare gli elementi per il giudizio e la collocazione storica dell'opera nei tipi plastici, desunti nettamente dal repertorio attico, e nei modi della loro formazione. Le figure prese per sé sono abbastanza comuni nei rilievi delle stele elleniche del IV secolo, né con esse l'artista è riuscito a fare una composizione, ma solo un accostamento. Caratteristico dell'epoca è il bimbo, più uomo rimpicciolito che vero e proprio bimbo nelle sue particolarità distintive: solo nella prima metà avanzata del IV secolo, infatti, il fanciullo nella sua reale essenza è accolto dall'arte ellenica. Non siamo dunque lontani dal vero, collocando la stele veronese nella prima metà del IV secolo.

La tecnica così sommaria e andante non è ostacolo a tale datazione; in molte altre stele elleniche, anche precedenti, la si può riscontrare [11]; piuttosto che di opere di artisti, si tratta di produzioni di bottega, che conservano il senso generale dello stile

FRAMMENTO DI RILIEVO ATTICO *A.* PADOVA, MUSEO CIVICO.
(*fot. Museo Civico*).

di lor epoca e il ricordo delle forme note, in una mediocre esecuzione; la sostituzione della bottega all'artista ne ha accentuato la genericità.

Opera umile ma originale, questo rilievo ci è documento della forza con cui il classico sostanziava tutti gli spiriti, e della sua universalità; tanto forte da essersi fatto comune natura.

Il Museo Civico di Padova ha un frammento d'un interessante rilievo figurato su ambedue i lati; su uno è una mezza figura virile, probabilmente seduta e lo dimostra la parte inferiore rimasta del tronco, specie sul suo fianco destro (*pag. 597*). Il volto barbato è assai corroso, ma la composizione generale basta per farci riconoscere in esso un tipo generico attico che dalla seconda metà del V secolo si perpetua nel secolo seguente; non è chiaro se si tratti di una figura divina, o di un mortale appartenente ad un gruppo familiare. Se esistesse solo questa figura, il giudizio di arte ed epoca sarebbe agevole.

Nel lato posteriore rimane una parte di una curiosa scena; vi è il lato destro d'un sacello campestre, con l'angolo esterno del timpano ornato di una rozza antefissa, e avente nel campo decorativo il termine di una figura simile alla coda di una serpe; sotto si delinea un battente della porta con due travi in croce. Il sacello è in un recinto contornato d'un muro, oltre il quale appare la cima d'un albero mozzo, con tre rami spogli; sull'albero sta una gru o cicogna, sullo spiovente del tetto del sacello appare la testa di un galletto: i due animali si guardano (*pag. 599*).

Lascio qui subito da parte l'esegesi della scena e pongo solo il problema storico se questa composizione concordi, nella cronologia e nell'arte, con l'altra a cui è unita. Certo, la presenza di elementi paesistici e di un soggetto di genere, con la partecipazione di animali, ci stupisce, in un'opera del V o del IV secolo; e per quanto stilisticamente e tecnicamente non vi sia divario tra i due rilievi, ed essi possano appartenere alla stessa mano, pure la novità della loro coesistenza chiede una conferma di altro ordine in un esame comparativo dei singoli elementi delle scene.

In un'opera del IV secolo non è strana la presenza del sacello; specie il suo coronamento è comune, nelle stesse stele funebri e in rappresentazioni di lekythoi dipinte. Si potrebbe anzi affermare che la particolar sagoma di questo tempietto è desunta dalla abbreviatura o stilizzazione che la forma del sacello assume nell'architettura delle stele funebri. L'albero è egualmente a posto; a datare dalla seconda metà del V secolo nei disegni dei vasi greci appaiono alberi con pochi rami, spesso spogli; in opere attribuite alla fine del V e al IV secolo (l'anfora di Talos, la cista Ficoroni, l'originale del musaico pompeiano d'Alessandro) troviamo alberi col tronco centrale spezzato. E analogamente sono a posto i due animali: la gru, o cicogna, è nel disegno greco fin dall'arcaismo, e ne abbiamo esempi recenti nelle scene di gineceo dei vasi del V-IV secolo dalla Russia meridionale. Il galletto è ancor più comune sia nel disegno arcaico che nelle stele funebri, classiche ed ellenistiche [12].

Gli elementi della scena, dunque, sono

FRAMMENTO DI RILIEVO ATTICO: *B.* PADOVA, MUSEO CIVICO.
(fot. Museo Civico).

FRAMMENTO DI STELE FUNEBRE ATTICA, PADOVA, MUSEO CIVICO (*fot. Museo Civico*).

FRAMMENTO DI STELE FUNEBRE ATTICA. PADOVA, MUSEO CIVICO (*fot. Museo Civico*).

STELE FUNEBRE GRECA. VERONA. MUSEO MAFFEIANO.
(*fot. Soprintendenza Antichità, Padova*).

a loro posto e non ci stupiscono; nuovo invece è il modo in cui sono adunati; e questa è l'originalità del rilievo Patavino. Nulla si oppone alla conferma di una datazione nel IV secolo, probabilmente nella prima metà, se consideriamo la figura virile del lato anteriore.

Non mi attardo sulle considerazioni che ne possono uscire; abbiamo, nel periodo classico e in un'opera attica, una rappresentazione paesistica, basata su elementi animali; questi, di solito spersi, o messi a far corona ad esseri umani, qui sono raccolti e formano di se stessi unità, e una scena (per quanto a noi incompletamente nota, e non sappiamo se parte essenziale o particolare di una più vasta composizione), dando una anticipazione di ciò che solo dopo varii secoli sarà largamente, e con spirito nuovo, applicato.

Allo stesso Civico Museo di Padova esiste un frammento di pregevole stele greca, con il capo d'una fanciulla dalla larga chioma (*pagg. 600-01*). Sommario è il trattamento dei capelli ondulati, e tanto più

STELE FUNEBRE ELLENISTICA. VERONA, MUSEO MAFFEIANO (*fot. Soprintendenza Antichità, Padova*).

ella veste; accurato nel volto, per quanto arii punti sian lasciati di ferro. L'occhio ben delineato, abbastanza incassato nel-orbità, ma severo; il naso, per quanto ce e rimane, lungo e diritto; la bocca piccola e carnosa, ben delineata.

Forse il problema più importante in quest'opera è se essa sia attica, o della tarda reminiscenza del classicismo, impropriamente denominata neoattica; com'è stato notato

STELE FUNEBRE DI ARTE PERGAMENA. VERONA, MUSEO MAFFEIANO (*fot. Soprintendenza Antichità, Padova*).

dal Rizzo [13], la finita fattura di queste tarde opere può lasciar in dubbio, e su talune è stata assai viva la discussione. Ma per la stele Patavina l'analisi è positiva, e ragioni di stile ci confermano la sua schietta atticità; è lo stesso tratto sommario e vitale delle chiome, sbozzate sveltamente, da rendere in guisa lievemente impressionistica la lor fluente morbidità (com'è spesso nelle belle figure femminili delle stele del IV secolo); il modellato del volto, personale, lontano dalla fredda e generica compostezza ch'è spesso del neo-atticismo; il movimento della bocca; ed altro. Se cerchiamo, ci avvediamo che il sospetto avanzato in principio ci è dato essenzialmente dalla deformazione dei lineamenti, nel loro svoltare interno.

L'esecuzione di quest'opera dev'essere precedente alla diffusione dei portati espressivi scopadei e quindi risalire forse alla prima metà del IV secolo.

L'ultima è una piccola stele funebre del Museo Maffeiano di Verona [14], rappresentante un giovane a cavallo fronteggiato da uno a piedi (*pag. 602*).

Già innanzi ho parlato della frequenza

STELE ONORARIA ELLENISTICA: VERONA, GIARDINO GIUSTI (*fot. Soprintendenza Antichità, Padova*).

di simili rappresentazioni, di contenuto generico. Nello schema compositivo e delle figure, quest'opera sente la tradizione attica; eppure, essa non può essere attica. V'è alcunché di duro e di sgraziato, che, invece di adagiarsi in una armonia formale, rimane sporgente, sopratutto in particolari singoli, in certi tratti forti e nodosi, nel modellato muscolare sì del cavallo che dei giovani, e nei due somigliantissimi profili, energici ed espressivi, ma irregolari.

Se è dunque relativamente agevole risolvere il problema cronologico dell'opera, non altrettanto facile è il problema stilistico; essa non si può attribuire alla corrente attica, e neppure a quelle, ormai riconoscibili e ben rappresentate nella serie delle stele del IV secolo, di Beozia e di Tessaglia. Come ipotesi più probabile, ma sempre relativa, si potrebbe pensare ad uno scultore del Peloponneso. I caratteri di simile corrente nel rilievo del IV secolo non sono ben definiti, data la scarsa conoscenza di monumenti; ma qui mi riporto ad una stele argiva [15], datata intorno alla metà del IV secolo, con raffigurazione analoga, in cui il cavallo ha si-

mili particolari, e la stessa vitalità aspra e cruda di quello del rilievo veronese, che ad una egual data può essere collocato.

Il secondo gruppo è di opere ellenistiche, per arte assai meno pregevoli, piuttosto espressioni di carattere pratico in cui si perpetuano ricordi di composizioni antecedenti.

Una stele funebre del Museo Maffeiano di Verona, col coronamento ad arco, rappresenta un giovine perito nel mare, seduto su un cumulo di sassi, in atto mesto poggiando il mento sulla mano e puntando il gomito sulla coscia; davanti è l'estensione marina, e vi appaiono una ricurva prua di nave, e due teste umane (*pag. 603*). La composizione è nota; simile schema è nella stele attica di Demokleides, del V secolo, e in altre ellenistiche: eguale in una da Reneia [16]. Lo stile, e l'esame dell'iscrizione ci fanno collocare quest'opera in età piuttosto tarda, nel II secolo a. C., attribuendola a un laboratorio delle isole egee o dell'Asia Minore.

Di valore anche minore è un'altra piccola stele dello stesso Museo [17], rappresentante un giovine cavaliere, seguíto da un fanciullo, che si dirige, avendo in mano una patera, verso un altare ed un albero su cui s'attorciglia il serpente infernale (*pag. 604*). Lo schema è attico, ma tradotto in uno stile grossolano e barocco. Ci sono note molte altre stele, simili od eguali di composizione e di stile, aventi unica origine l'Asia Minore, Efeso, Pergamo, ecc. [18]. La provenienza del rilievo veronese [illegible] l'Asia Minore, assai probabilmente da una bottega pergamena, e la datazione nel II secolo a. Cr. mi sembrano con precisione sufficiente confermate.

Ellenistico e dall'Asia minore è un rilievo della collezione veronese Giusti del Giardino [19], già noto, ma di cui giova dare una sufficiente riproduzione, su cui la questione possa essere ristudiata (*pag. 605*).

Entro una incorniciatura di stile dorico tardo, sono varie figure: una virile, di età matura, seduta su un seggio privo di spalliera decorato d'un grifo alato, col corpo vigoroso coperto di imation, che regge nella mano sinistra un rotolo e dietro le spalle ha un'erma; una femminile, sotto il cui seggio è un cesto, tutta avvolta fin sulla testa in un mantello, con un alto diadema in capo (si tratta di un vero diadema staccato e indipendente dalla chioma [illegible] di una acconciatura, che sarebbe [illegible] età traianea), e dietro ad essa appare il capo d'una fanticella; nel centro un fanciullo ignudo regge, su un alto scettro, una maschera tragica dietro cui è appesa una spada, e lo aiuta un giovinetto con largo panneggio. L'interpretazione comune è di una apoteosi di poeta tragico, in presenza della Musa della tragedia, in cui elementi umani son mescolati ad altri simbolici.

Stilisticamente, se la figura virile è tolta dal repertorio attico, le altre sono ellenistiche: così quella femminile e il giovinetto, in cui il tratto del nudo ed il panneggio ricordano opere del III e II secolo a. Cr., quali il Dioniso di Tralli e di Cirene, l'Ermafrodito di Pergamo ecc. Per questi elementi, questa stele onoraria può essere collocata nel II secolo. Essa non è bella; l'elemento allegorico soverchia, e, anziché riunire la composizione, la agghiaccia; tra le varie

STELE FUNEBRE ELLENISTICA DALL'ASIA MINORE. VERONA, MUSEO MAFFEIANO (*fot. Soprintendenza Antichità, Padova*).

STELE FUNEBRE ELLENISTICA. VERONA, MUSEO MAFFEIANO (*fot. Soprintendenza Antichità, Padova*).

parti non si stabilisce alcun legame di forma; ciascuna di esse sente ancora del repertorio da cui è stata desunta, senza che lo scultore sia riuscito a farle rivivere nella nuova opera.

Lo stesso potremmo ripetere delle ultime sculture: una stele funebre del Museo Maffeiano, dall'Asia minore [20], della fine del II o del I secolo a. Cr., con una figura femminile (l'iscrizione è falsa) circondata da due servette (*pag. 607*); il tipo è pienamente ellenistico, copioso nella statuaria

delle scuole di Pergamo, Magnesia, ecc.; opera, da un punto di vista d'arte, insufficiente. E un'altra, anche dello stesso Museo, da Smirne [21], con iscrizione falsa, rappresentante il commiato di due uomini in presenza di due fanciulli, di lavoro assai andante, della fine dell'arte ellenistica (*pagina 608*). Tranne l'aggiunta dei due schiavetti, si tratta dell'imitazione di uno schema comune nel repertorio delle stele attiche di età classica.

Queste opere ellenistiche sono fuori della classicità; ne hanno smarrito il valore massimo, l'astrazione nella forma. L'ellenismo è superato dalla sua stessa sostanza, non riesce a dominarla, a formarla totalmente; essa sfugge allo sforzo di concentrazione formale. Tale valore generale potremmo rilevare in molte altre manifestazioni dell'arte ellenistica, il cui problema non è di contenuto nuovo, come di solito si sostiene, opponendo la serenità della sostanza classica a quella torbida, mistica, irruente, dell'ellenismo; ma di differente capacità nell'espressione, a chiudere cioè la propria sostanza nella forma. Come sempre in fatto d'arte, il problema è esclusivamente di forma, che è completa nella classicità, insufficiente nell'ellenismo.

Invece le stele classiche (e ne abbiamo conferma in queste ora presentate), anche se lavori di artisti secondari ed anonimi, lontani dalle altezze in opere più illustri toccate, esaltano il massimo valore dell'arte, e insieme dello spirito e della civiltà di Grecia, verso cui tanto hanno anelato le età seguenti: la assoluta chiarezza, la vittoria sulla natura disordinata ed oscura, la creazione di un mondo organico e perfetto, la liberazione di ogni passione e di ogni sostanza con la totale espressione nella forma.

PIRRO MARCONI.

---

(1) Ricordo, oltre alle raccolte citate nel presente articolo, il Museo Archeologico di Venezia (v. PELLEGRINI, *Catalogo*, ed ora ANTI, in « Dedalo », marzo 1927), con gruppi di originali greci meritamente famosi; e la Collezione Universitaria di Padova (v. MINTO, in « Ausonia », 1908) che ne possiede altri pregevolissimi.

(2) DÜTSCHKE, *Ant. Bildw. in Ob. Italien*, IV, 399; CONZE, *Attische Grabreliefs*, 585.

(3) Il problema dell'opera fidiaca, del suo valore e della sua estensione, è stato largamente ripreso negli ultimi anni: Schrader, Schröder, Heckler, Anti, Curtius, Kjellberg, per citare solo alcuni, lo hanno presentato e risolto in vario modo. Riconoscendo la molteplicità dei partecipanti alla decorazione plastica del Partenone, era fondamentale fissare se essi avessero lavorato come artisti indipendenti, o al seguito di un grande che aveva concepita l'opera. Io ritengo sempre vera questa seconda soluzione.

(4) DÜTSCHKE, IV, 624.

(5) Vedi quella di Londra in CONZE, 1161; quella di Tanagra in SVORONOS, LII, 1386; quella del Museo Barracco in HELBIG, *Cat.* II, 49; quella del Vaticano in AMELUNG, *Cat.* I, 46, 186.

(6) DÜTSCHKE, IV, 446.

(7) CONZE, 270, da Kefissia; 1001, da Atene; 1024, lekythos da Varvakion; 1065 e 1099, dall'Attica; 1124, da Trachones, ecc.

(8) MICHAELLS, *Il Partenone*, XII, 22, XIII, 25.

(9) MAFFEI, *Mus. Veron.*, CXX. 7; DÜTSCHKE, IV, 464.

(10) DÜTSCHKE, LV, 420.

(11) CONZE, 161, 811, 893, 956, ecc.

(12) Vedi SVORONOS, LIX, 1406; *Jahrbuch d'Arch. Inst.* 1905, tav. V.

(13) *Bull. Com.*, XXIX, 219 sg.

(14) MAFFEI, XLIX, 3.

(15) *Ath. Mitth.*, III, tav. XII.

(16) STAIS, n. 1313.

(17) DÜTSCHKE, IV, 537.

(18) REINACH, *Rép. Rel.*, II, 50, 2; 148, 4. *Pergamon*, II, p. 248; VII, p. 251, 306.

(19) RAOUL-ROCHETTE, *Mon. inéd.*, LXXI, 1; DÜTSCHKE, IV, 626.

(20) DÜTSCHKE, IV, 542; *Jahrbuch*, XX, p. 53.

(21) DÜTSCHKE, IV, 540.

LA CHIESETTA DI SAN MARTINO DEI BUONOMINI A FIRENZE.

Arte, storia, pietà danno particolare lustro alla chiesetta di San Martino dei Buonomini, di cui c'inducono a parlare il recente restauro e la scoperta d'importanti documenti.

Il restauro che la fa quasi risorta nel decoro degli affreschi notevolissimi, trascurati fino ad oggi, ne rende finalmente possibile il godimento e lo studio. Restauro accurato e scientifico, quindi limitato alla ripulitura e all'accompagnamento con tinte neutre nelle parti mancanti, che poté meravigliare e turbare appunto per la pienezza insperata dei suoi resultati. Dico turbare, perché un valente pittore che se ne allarmò, a cose meglio vedute, dovette riconoscere l'onestà assoluta del lavoro e compiacersi del suo magnifico frutto. Lavoro di cui va dato lode alla Soprintendenza dei monumenti che l'ha condotto e sorvegliato, ridando alla cappella le pure forme quattrocentesche.

Ed ora passiamo alla storia.

La Congregazione dei Buonomini di San Martino, come ognuno sa, fu istituita nel 1441 da Frate Antonino Pierozzi in sollievo delle numerose famiglie distinte ridotte in miseria specialmente per le lotte fra i Medici e gli Albizi.

È pur noto che, appena formatasi, questa Congregazione tenne le sue adunanze nella famosa Chiesa di San Martino al Vescovo, dove la tradizione vuole fossero celebrate le nozze di Dante, e si sa pure che soltanto nel 1478 prese in affitto una bottega [1] dai Monaci di Badia, contigua alla Chiesa stessa che poi acquistò [2], e divise riducendola parte ad oratorio, parte a stanza di ritrovo per le adunanze; in questo stesso tempo, come dimostreremo, l'oratorio fu ornato cogli affreschi che anche oggi vi si ammirano. Ma troppo da nessuna memoria resulta con precisione chi ne sia stato o quali ne fossero gli autori.

Dieci sono le lunette frescate, due rappresentano San Martino che dona il Mantello al mendico, e il sogno di San Martino; sei le opere di misericordia; e le due rimanenti il matrimonio per elargizioni dotali, e l'inventario delle eredità pervenute alla Congregazione.

Non stiamo ad enumerare una per una le opinioni espresse intorno a questi ingenui e casalinghi affreschi, condotti con franchezza e alla lesta. Accenneremo soltanto che il Vasari non ne parla e che il Richa appena dice essere di buon pennello.

Il primo a interessarsene con la solita acutezza è il Cavalcaselle, che riconosce in questi affreschi e specialmente nel Salvatore che apparisce a San Martino un misto di caratteri e forme che ricordano il Ghirlandaio e le opere di Filippino Lippi e del Botticelli, di Filippino forse aiutato da Raffaellino del Garbo.

E con lui sono il Rumohr e il Milanesi. Marco Masetti, deputato dei Buonomini nel 1841, in una memoria sulla fondazione della Congregazione affaccia più decisamente il nome di Domenico del Ghirlandaio, quello cioè in cui è più concorde la critica.

FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI: ESTERNO.
(*fot. R. Soprintendenza, Firenze*).

L'Ulmann [3] riprendendo l'opinione del Masetti osserva che la panneggiatura semplice e a larghe pieghe è assolutamente diversa dai drappeggiamenti tumultuosi dei due maestri Filippino e Raffaellino del Garbo: per concludere che tutto dà l'indicazione del Ghirlandaio, senza pretendere però di fissare Domenico, ma con più probabilità il fratello David, che ci avrebbe lavorato verso il 1475. Il Berenson [4] appoggiandosi a uno schizzo per una figura drappeggiata, appartenente al signor G. T. Clough di Londra, che pare

FRANCESCO D'ANTONIO: MINIATURE DI UN CODICE. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI.

uno studio per la persona più importante nell'affresco rappresentante la visita ai prigionieri, riconferma il giudizio dell'Ulmann concludendo possano essere di David, a cui spetterebbe quindi anche lo schizzo del signor Clough. Il Supino vi vede qualche affinità con Lorenzo di Credi, ma esclude si tratti di Filippino e riporta la esecuzione di queste pitture a dopo il 1485, tenendole come opere di un artista eclettico e mediocre [5].

Soffermandoci intanto sulla data dei dipinti vediamo che l'Ulmann sbaglia portandola al 1475 e sbaglia il Supino che vorrebbe spingerla sin dopo il 1485; perché il contratto di affitto della bottega dell'arte della lana, fra i Buonomini e i Monaci della Badia, fu rogato il 19 maggio 1478 da avere effetto retroattivo dal primo marzo 1477, e si sa che furono fatti dai Buonomini durante l'affitto lavori di una certa importanza per la somma di lire 1037.7.6 e che il contratto sopra citato dava loro facoltà con patti espliciti di eseguirli, contemplando il caso sia di una eventuale restituzione del locale, sia di una compra: quindi i Buonomini anche prima del contratto di compra si sentirono proprietari del locale e tutto fa ritenere che in questo tempo fossero eseguite le pitture di decorazione alla Chiesa, sia perché più facile ne era l'esecuzione ai pittori che avevano a disposizione gli intonachi freschi, sia perché certamente ai Buonomini premeva di aver libero il più presto possibile il locale sgombro da operai e da artisti. È dunque da ritenersi che tutti i lavori non abbiano oltrepassato la fine dell'anno 1479.

Le carte non ci danno il resultato sperato allorché si vuol cercare qualche aiuto nei documenti riguardo agli autori. Benché nell'Archivio della Congregazione trovinsi segnate le spese degli acconcimi dei locali, nes-

FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI: INTERNO.
(fot. R. Soprintendenza, Firenze).

suna notizia leggiamo sulla spesa degli affreschi. Se pensiamo però che la Congregazione non può distrarre ad altri scopi le offerte ricevute per essere distribuite ai poveri, ben si comprende come queste spese non dovessero figurare nei libri dei conti. Le somme spese nel restauro delle due stanze furono assai considerevoli [6] e, tenuto conto del costo della muraglia e della mercede degli artefici in quel tempo, parrebbe non solamente possibile ma anche assai verosimile che nelle mille e trentasette lire spese per restauri, pari a circa lire quindicimila di oggi, fosse compreso se non il prezzo della pittura eseguita, almeno il rimborso delle spese sopportate dagli artisti.

Un'altra congettura non meno verosimile e naturale viene spontanea; anzi è a questa che più particolarmente ci dedichiamo. Fra il 1478 e il 1486 era membro della Congre-

DOMENICO E DAVID DEL GHIRLANDAIO: SAN MARTINO DONA METÀ DEL MANTELLO AL POVERO. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI (*fot. R. Soprintendenza, Firenze*).

DOMENICO E DAVID DEL GHIRLANDAIO: PARTICOLARE DEI FUNEBRI DI SANTA FINA.
SAN GIMIGNANO, COLLEGIATA.

SEGUACE DEL BOTTICELLI E DI FILIPPINO LIPPI: IL SOGNO DI SAN MARTINO, PRIMA DEL RESTAURO. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI (*fot. Brogi*).

gazione Francesco d'Antonio Miniatore, autore di alcuni famosi corali miniati della Biblioteca Laurenziana e di due piccoli codici che si conservano nell'archivio dei Buonomini, e fra i componenti la stessa Congregazione trovavasi pure Pandolfo di Vanni Rucellai, non pittore, né miniatore, per quanto si sa, ma certo amatore e intenditore d'arte; nominato insieme a Francesco d'Antonio a valutare una tavola di altare dipinta dal maestro Domenico del Ghirlandaio per il Convento di San Girolamo dei Frati Francescani di Narni [7]. Se si pensa che questa era l'epoca in cui si arricchivano di opere d'arte le chiese, i conventi, i palazzi pubblici e privati, e persino le umili cappelle delle confraternite, e che gli artisti facevano a gara a chi meglio eseguiva il lavoro, ciò può far ritenere che ispiratori di questa nobile idea debbano essere stati i due Buonomini Francesco e Pandolfo per la loro competenza in fatto d'arte.

Né è da escludere che alcuni giovani artisti si offrissero ai medesimi per eseguire i lavori di decorazione mossi da sentimento cristiano e testimoni del gran bene che prodigava questa nuova istituzione, la quale non dimenticava di soccorrere alcuni dei loro compagni bisognosi [8], e perché frequentavano una taverna situata in faccia all'erigenda chiesetta nella Via del Garbo, via dove ebbe bottega Raffaellino del Garbo. Si aggiunga poi che gli artisti si affezionarono alla Congregazione tantoché uno di loro, Lorenzo di Credi, lasciò eredi i Buonomini stessi [9].

SEGUACE DEL BOTTICELLI E DI FILIPPINO LIPPI: IL SOGNO DI SAN MARTINO, DOPO IL RESTAURO. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI (*fot. R. Soprintendenza, Firenze*).

E se, come stiamo per dimostrare, direttore dei belli affreschi fu Domenico del Ghirlandaio, possiamo pensare che quei giovani accettassero di buon grado di collaborare con questo Maestro, con la speranza che le loro pitture esposte alla pubblica ammirazione potessero loro portare vantaggi non indifferenti.

Che dividessero fra loro il lavoro di ciascuna lunetta, lo prova la differenza di maniera nelle pitture, che si avvicinano più o meno al carattere del Ghirlandaio o di Filippino, secondoché gli artisti appartenevano all'una o all'altra scuola; mentre l'unità di concezione dimostra l'esecuzione sotto la scorta di uno solo di questi maestri.

A parer nostro non è del tutto da scartarsi l'opinione del Masetti, del Cavalcaselle (benché incerta), dell'Ulmann e del Berenson che attribuiscono ai Ghirlandai le pitture delle lunette.

La composizione di queste, infatti, concepita con scene brillanti, con sfoggio e genialità tutta fiorentina, con naturalezza di movimenti nei gruppi dei personaggi, è caratteristica di Domenico del Ghirlandaio, chiamato da alcuni a buon diritto « Maestro di gruppi in bell'ordine ». Per tutto questo non crediamo di errare pensando che Domenico del Ghirlandaio abbia personalmente lavorato nella pittura rappresentante San Martino che dona metà del mantello al povero.

Confrontiamo infatti le figure del Santo e dello scudiere con quelle che esistono nei

SEGUACE DEL GHIRLANDAIO: RIVESTIRE GLI IGNUDI. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI (*fot. R. Soprintendenza, Firenze*).

funerali di Santa Fina a San Gimignano, indicate con precisione dal Cavalcaselle e ritenute sotto la scorta del Vasari come l'autoritratto di Domenico e il ritratto di David del Ghirlandaio. Dal confronto di dette figure risultano analogie grandissime, quasi diremmo vera e propria identità. Nell'affresco di San Gimignano la figura dalla fisionomia aperta, dall'occhio vivace, dal viso allungato, dal naso leggermente aquilino, dalla bocca piccola e dalla capigliatura folta e ricciuta divisa sulla fronte, su cui, disposto all'indietro, spicca un berretto rosso, ci rammenta la figura del palafreniere della Cappella di San Martino, e l'altro personaggio dalla fisionomia caratteristica, facile a distinguersi dalle altre figure, cioè dal viso corto e largo, dalle palpebre cadenti, dagli occhi semichiusi, dalle labbra sporgenti, dal naso piccolo e largo, dalla fronte bassa ricoperta di lisci capelli, ci rammenta il San Martino a cavallo. La posizione, lo sguardo, l'età più giovanile accentuano la differenza dell'aspetto, ma non tolgono verosimiglianza a quanto affermiamo se si consideri che gli affreschi di San Martino sono

SEGUACE DEL GHIRLANDAIO: VISITARE GLI INFERMI. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI (*fot. R. Soprintendenza, Firenze*).

per noi anteriori a quelli di San Gimignano e che questi spettano al 1485 [10], se ben si leggono le notizie del Pecori, non al 1475 come male ripetono quasi tutti. Né riteniamo dover fare altri confronti con supposti ritratti di Domenico e di David del Ghirlandaio che trovansi a Santa Trinita, a Santa Maria Novella, e nel quadro degl'Innocenti a Firenze, perché le ancora più sensibili differenze devono attribuirsi all'epoca molto posteriore nella quale furono eseguiti.

La lunetta a destra dell'altare rappresenta il Sogno di San Martino e ci riporta al fare del Botticelli e di Filippino Lippi per il paesaggio e per le figure.

Su questa lunetta ci piace richiamare in modo particolare l'attenzione e lo studio dei critici. Nella figura del Salvatore si riscontra infatti una forza scultorea che non si trova nelle altre figure degli affreschi. Nel gruppo degli Angeli eccezionale finezza di esecuzione, ispirazione profonda, varietà nelle movenze; ed il soldato seduto e dormente ricorda molto il ritratto di Filippino della Cappella Brancacci. Tutto questo può far pensare che esecutore della lu-

DOMENICO DEL GHIRLANDAIO: PARTICOLARE DEI FUNEBRI DI SANTA FINA. SAN GIMIGNANO, COLLEGIATA.

netta sia stato Filippino stesso, giovane allora di appena diciannove anni, e allievo del Botticelli, con l'intervento di un compagno.

Il che diciamo senza insistere sperando nella conferma del tempo.

In queste due lunette finora esaminate la esecuzione non omogenea ci ha suggerito che due fossero gli autori di ciascuna; lo stesso si riscontra con evidenza anche nell'altra lunetta «Alloggiare i pellegrini». Grande è la differenza di esecuzione fra il gruppo di destra e quello di sinistra; nel gruppo di destra si nota infatti un lavoro di mano esperta e una grande finezza di disegno, mentre nell'altro apparisce una certa stanchezza che rileva una mano non capace di ritrarre i dovuti effetti dal cartone del maestro.

Sensibile pure è la differenza che si riconosce fra i due gruppi di figure che animano l'altra lunetta «Vestire gli ignudi». La donna che implora a mani giunte e il vecchio dalla barba bianca con effetto di sovrapposta tinta ci fanno pensare che il giovane artista sotto l'influenza del Ghirlandaio debba sovrastare sugli altri, men-

SEGUACE DEL GHIRLANDAIO: SEPPELLIRE I MORTI. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI (*fot. R. Soprintendenza, Firenze*).

re le figure di sinistra sono molto al disotto.

Non troviamo il ritratto dell'autore nell'affresco che rappresenta l'altra opera di carità «Visitare gl'infermi», a meno che non sia il prete Pier Francesco di Bartolomneo da Firenze, compagno di lavoro di Domenico del Ghirlandaio a San Gimignano, nei modesti lavori del 1475, che non vanno confusi con il ciclo di Santa Fina, il personaggio non più giovanissimo che sta seduto porgendo un medicinale alla donna giacente nel letto.

La cooperazione di due artisti in una medesima lunetta ci fa subito pensare che i volonterosi decoratori della Chiesa di San Martino fossero molti, limitando così a poco il lavoro di ciascun artista, circostanza che facilitava d'accettarlo senza ricompensa. Questo riconferma la nostra prova che per tali pitture non fu fatta spesa veruna.

L'identificazione di tutti gli artisti è oltremodo difficile, certo si è che molti furono giovanissimi. Se come pensiamo i lavori di decorazione alla Chiesa di San Martino avvennero fra il 1478 e il 1479, il Botticelli avrebbe allora avuto trentun

SEGUACE DEL GHIRLANDAIO: L'INVENTARIO DELLE EREDITÀ. FIRENZE. SAN MARTINO DEI BUONOMINI (*fot. R. Soprintendenza, Firenze*).

anno, Domenico del Ghirlandaio trenta, David suo fratello ventotto, Benedetto altro fratello di Domenico, che aveva lasciato la miniatura per malattia degli occhi, dandosi anch'esso alla pittura, ventunanno, Filippino Lippi diciannove, Lorenzo di Credi venti, Piero di Cosimo soltanto diciassette. mentre appare impossibile che vi abbia lavorato Raffaellino del Garbo per la troppo tenera età di tredici anni. Che Domenico e David del Ghirlandaio abbiano personalmente dipinto nella nostra Chiesetta ed abbiano fornito i disegni per gli affreschi è cosa evidente. trovandosi molte reminiscenze anticipazioni dei lavori di San Gimignano di Santa Maria Novella. e di Santa Trinita

Ad esempio, i chierici salmodianti, nell lunetta « Seppellire i morti », si ritrovan nelle esequie di Santa Fina a San Gimigna no, come si ritrova la donna col velo bianc e le mani affusolate della lunetta « L'In ventario delle eredità » nel San Gregori che annunzia a Santa Fina la morte, pur a San Gimignano, e nell'affresco della Ve gine della Misericordia in Ognissanti.

Così chiaramente ghirlandaieschi son

SCOLARI DEL VERROCCHIO: ANGELI REGGICANDELIERI. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI.

Nel medesimo libro appare ancora che nel 1490 la Congregazione stanzia un sussidio di lire 25 per vestire la famiglia di Ambrogio, che, staccatasi dal cugino Domenico, abitava in quel tempo in Via della Scala [13], e finalmente nel 3 gennaio lo stanziamento di una dote per una fanciulla abitante con Tommaso del Ghirlandaio, allorché questa volle prendere il velo monacale [14].

La differenza fra i tre sussidi enumerati fa ben comprendere che colla prima elargizione i Buonomini vollero compensare indirettamente, per quanto era loro possibile, il grande artista che decorò la cappella, mentre con gli altri si rientrava nelle elargizioni normali.

Con tutti questi apprezzamenti che abbiamo tentato lumeggiare nel miglior modo possibile, ci sembra di essere arrivati a stabilire che l'opera è di Domenico del Ghirlandaio con la cooperazione dei suoi fratelli, di Filippino Lippi, e di altri giovani artisti, ed a stabilire con documenti la data della loro esecuzione.

Ma non soltanto i pittori contribuirono alla decorazione della cappella di San Martino. A loro si unirono anche alcuni scultori distinti, come provano le due statuette in terracotta rappresentanti Angeli in adorazione, e sostenenti un candeliere, che sono state trovate in questi ultimi tempi nella soffitta della Congregazione.

È evidente che detti Angeli erano posti a corredo dell'altare, prima che la manìa del barocco invadesse chiese e monumenti; anche la Cappella dei Buonomini risentì di questa moda ed i mensoloni di stucco e il pietrame colorato a marmo ne erano esempio ben chiaro. È facile pensare che a quell'epoca appunto gli Angeli in parola fossero tolti dal luogo che occupavano sull'altare e relegati in magazzino. Coll'attuale restauro della Cappella i mensoloni di stucco sono spariti e gli Angeli di cui si parla sono stati rimessi a loro posto sull'altare.

Le due statuette, per la sensibile differenza di esecuzione che fra l'una e l'altra si riscontra, debbono però attribuirsi a due scultori diversi. Il primo Angelo, aggraziato nei lineamenti, trattato con vera maestrìa, si avvicina moltissimo alle opere del Verrocchio, mentre il secondo, più rozzo e più incerto, non può attribuirsi che a un artista meno esperto. È quindi probabilissimo che autore del primo sia stato Giovanni di Andrea di Domenico valente scultore fiorentino, designato da Lorenzo di Credi per terminare il monumento del Colleoni a Venezia dopo la morte del Verrocchio avvenuta nel 1488; e del secondo uno dei fratelli del medesimo, Giovanni, Bartolommeo o Domenico, che esercitavano la medesima arte, probabilmente, nella bottega del Verrocchio stesso. Coetanei e compagni di studio con Lorenzo, è facile suppore che questi, collaborando col Ghirlandaio agli affreschi di San Martino, abbia invitati questi scultori ad eseguire i due Angeli.

Il fatto evidente che gli Angeli siano stati eseguiti da scultori diversi ci conferma ancora una volta nella opinione più sopra esposta a proposito dei pittori, che cioè nessun compenso fosse corrisposto dai Buonomini agli artisti.

Un'altra notevole opera d'arte è stata pure

PITTORE DUGENTESCO: MADONNA. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI.

PITTORE TRECENTESCO FIORENTINO: MADONNA E SANTI. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI (*fot. Vannoni*).

NICCOLO' SOGGI: MADONNA. FIRENZE, SAN MARTINO DEI BUONOMINI.
(fot. R. Soprintendenza, Firenze).

ritrovata nella nostra Chiesetta: una veneranda Madonna col Bambino, dipinta su tavola. Vogliamo dire ritrovata perché finora era tenuta per una copia di nessun valore e priva d'interesse tanto era mal ridotta dai ritocchi e ricoperta da rozza vernice. Dopo alcuni saggi abbiamo avuto la sorpresa di trovare tracce dell'originale pittura ed un esperto restauro ha potuto rimetterla nel suo primitivo stato, poche essendo le mancanze degli antichi colori causate dal tempo. È naturalmente dipinta su grossa tela incollata su tavola, come usava farsi dai pittori del XII e XIII secolo.

Di un tempo cioè di cui poche opere sono giunte fino a noi; specialmente se trattasi di tavole del genere di quella esistente nella Cappella dei Buonomini, che non siano le grandi Croci col Cristo, e ai lati piccole figure di angeli e di santi, che ornavano le chiese e i conventi di quell'epoca e che anche oggi si conservano in discreto numero.

Noi dunque possiamo a buon diritto vantare il possesso di una pittura di rara importanza e di gran valore per la storia dell'arte, da porsi sicuramente prima di Cimabue.

Nell'Oratorio di San Martino si trovano pure due altre tavole: l'una rappresentante la Madonna col Bambino e Santi, della scuola dell'Orcagna; e l'altra, la Madonna col Bambino ed il piccolo San Giovanni, di cui è facile riconoscere l'autore in quel Niccolò Soggi che il Vasari rammenta nelle Vite come uno dei migliori discepoli del Perugino. Pittore che, per quanto fiorentino, ebbe Arezzo come maggiore centro della sua modesta attività; anche perché a Firenze poco sarebbe piaciuta.

Così la minuscola chiesa, ricca dei tanti tesori che abbiamo via via illustrato, è risorta all'arte, e invita tutti a visitarla e a goderla.

TOMMASO ROSSELLI
SASSATELLI DEL TURCO.

(1) *Archivio dei Buonomini di San Martino*, filza 5 a c. 100.

(2) Ibid, *libro debitori e creditori*, 1476-1497, filza 8 a c. 6.

(3) ULMANN, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, volume XVIII, pag. 107 e 108.

(4) BERENSON, *Florentine Drawings*, pag. 115.

(5) I. B. SUPINO, *I due Lippi*, pag. 141.

(6) *Archivio dei Buonomini di San Martino*, filza 5 a c. 178.

(7) Annotazioni di G. Milanesi alle *Vite* del Vasari, vol. III, pag. 176.

(8) Dal *Libro dei provveditori dei poveri vergognosi*, p° di maggio 1466.

(9) *Archivio dei Buonomini di San Martino*, indice generale n. 70 e suoi allegati.

(10) PECORI, *Storia della terra di San Gimignano*, pag. 404, 508, 512, 517, 519 e nota p. 638.

(11) CAVALCASELLE, *Storia della Pittura*, tomo VII, pag. 200.

(12) *Libro dei procuratori dei poveri vergognosi, quaderno dei partiti*. 13 Novembre 1485, c. 3 verso II a XX d'Ottobre 1487.

(13) Dal libro citato c. 15 recto: II+.

(14) Dal libro citato c. 18.

Van Konijnenburg è un filosofo e la sua rte non è altro che una propaganda delle ue idee filosofiche, della sua mistica visione ella vita. Egli pubblicò un libro «L'idea stetica», nel quale tentò di formulare il uo programma artistico. In questo libro die: «Soltanto l'estetica, cioè l'armonia fra e differenti qualità della vita, e l'equilibrio ra queste qualità può produrre un'opera 'arte. Lo scopo dell'arte deve essere perciò l far sentire agli altri questa suprema arnonia che abbiamo in noi stessi, questa vita nistica del nostro io.» Questo singolare equibrio fra materia e spirito, volere e potere, una delle qualità più salienti dell'arte di 'an Konijnenburg. Uno schema geometrio si può trovare come base in tutti i suoi avori. Pur tuttavia non degenera mai, come resso i cubisti, in un annientamento comleto della realtà; anzi l'equilibrio fra queta forma naturale e la forma geometrica è suo ideale, è il vero senso della sua arte. otto questo punto di vista l'arte sua è prorio l'opposto dell'arte di Toorop, anche , giudicata superficialmente, le sembri olto affine. C'è fra i due artisti una grande ifferenza di temperamento.

Van Konijnenburg aveva già dipinto il uo «Zaccaria» (*pag. 635*), quando Toorop reò il suo «Pellegrino» (ved. in *Dedalo*, ebbraio 1928). Noi possiamo certo trovare elle affinità fra questi due lavori, ma, menre Van Konijnenburg, il filosofo, creò in Zaccaria» il simbolo della potenza che sorasta la vita della società e dell'individuo, oi vediamo nel «Pellegrino» del Toorop l'uomo, cioè l'individuo stesso. L'opera di Van Konijnenburg è monumentale, statuaria, simmetrica nella sua composizione severa; quella di Toorop è movimentata, lirica e quasi aneddotica. Né il lineamento forte e solenne, che le due opere hanno in comune, cambia questo nostro parere. Il filosofo Van Konijnenburg pensa; Toorop il credente tenta e desidera. Mentre il disegno di Toorop è sempre naturalistico, noi troviamo in tutti i quadri di Van Konijnenburg la forma geometrica come primo postulato. Van Konijnenburg ci fa pensare qualche volta a Leonardo da Vinci. Anch'egli, come questo grandissimo, può dare una forma religiosa a un soggetto religioso, perché la sua filosofia e la sua vita è, nella sua essenza, profondamente religiosa. La sua religione è la bellezza, l'armonia, l'umanità ideale; la materia non deve soccombere allo spirito, ma bisogna trovare una sintesi ideale fra essi: questo lo scopo della vita. È sopratutto un costruttore. Di lui non vediamo mai l'equilibrio spirituale turbato da sentimentalismo, e neanche dal sentimento. All'estero però i quadri-disegni di Van Konijnenburg sono poco conosciuti, perché egli non espone quasi mai e le sue opere principali fanno parte di raccolte private.

Nella sua arte noi vediamo un continuo progresso. Se possiamo trovare già l'intero suo programma espresso nel quadro «I cervi» dell'anno 1898 (*pag. 636*), ben altrimenti seppe esprimerlo nel 1906 nel «San Giorgio» (*pag. 637*). Qui le sue figure sono dei simboli, delle idee personificate. Nel «San

Giorgio » noi dobbiamo vedere il trionfatore nella grande lotta fra materia e spirito che il Konijnenburg considera come l'essenza della vita. La materia non deve perire vinta dallo spirito, ma in una lotta deve nascere l'armonia ideale tra di loro: questa è la Vita. In questa arte simbolica e monumentale la realtà non è mai tradita, — come la vediamo tradita e maltrattata dagli « essenzialisti », — anzi è resa coscienziosamente, anche dove l'artista è ben lontano dal voler « riprodurre » la natura.

In « Dedizione » del 1917 (*pag. 639*) vediamo come anche il colore viene adoperato per esprimere un simbolo. Il contrasto fra il bianco avorio del corpo femminile e la calda scura carnagione dell'uomo deve simboleggiare l'elemento maschile e femminile nella lotta della vita, sebbene anche qui il suo scopo sia non tanto quello di volere esprimere la vittoria di un elemento sull'altro, ma la dedizione dell'uno all'altro, cioè una sintesi completa fra i due elementi che compongono la vita.

In uno dei suoi ultimi quadri egli dipinse i discepoli che tolgono Gesù dalla Croce. La serena atmosfera del puro simbolismo è scomparsa per far posto a un sentimento più umano: il dolore dei discepoli, ora che la divina offerta è compiuta. Questo quadro è di una rara potenza drammatica.

In quasi tutti i suoi ultimi quadri, « Zaccaria », « Verbi divini inspiratio », « San Tommaso d'Aquino », e nel potentissimo « Consummatum est », noi vediamo tutto un ammassamento di figure raggruppate intorno a una grande figura centrale.

Un altro Van Konijnenburg si scuopre se osserviamo i differenti ritratti che dipinse (*pag. 638*). Qui non cerca di riprodurre la forma naturale, ma di esprimere attraverso il ritratto il vero essere della persona raffigurata. Grazie a questo sintetismo o a questo simbolismo che supera la figura naturale, possiamo dire che l'arte di Van Konijnenburg è veramente moderna, pur restando sempre olandese.

Ho chiamato l'arte di Van Konijnenburg e l'arte di Toorop architettonica, perché è costruita con grande severità attraverso una composizione geometrica. Essi però non hanno mai uniformato le loro opere agli edifici architettonici che li circondavano.

Una più grande affinità fra l'architettura e il quadro ha tentato di raggiungere Johan Thorn Prikker. Però i suoi quadri possono essere chiamati più propriamente dei disegni colorati e, a chi osserva le opere di questi tre autori con maggiore attenzione, non sfugge l'assenza di un vero senso architettonico nelle opere del Thorn Prikker. Egli è più che altro un decoratore di un gusto originale e di una grande abilità tecnica, ma in tutti i suoi lavori manca l'idea centrale, di modo che la sua arte non può sollevarsi alla vera ispirata monumentalità (*pag. 640*).

Anton Derkinderen, fervente cattolico e squisito artista, morto nel 1926, tentò in tutti i suoi lavori di far rivivere l'arte monumentale del medioevo e questo non senza incorrere in un grave pericolo. Come non trovò cambiato né il dogma della Chiesa né la materia a mezzo di cui doveva rendere testimonianza di questo dogma, così non gli apparve necessario cambiare la forma con la quale si doveva rappresentare questa materia. Vediamo perciò Derkinderen, — dopo alcuni lavori creati in uno stile

W. A. KONIJNENBURG: IL PROFETA ZACHARIAS (1922). AMSTERDAM. MUSEO MUNICIPALE D'ARTE MODERNA (*fot. Happel*).

W. A. KONIJNENBURG: I CERVI (1898). L'AJA, COLLEZIONE KRÖLLER.

suo proprio, e in uno stile molto affine a quello di Puvis de Chavannes e dei decoratori fiamminghi del suo tempo — «perdersi» in un tentativo di far rinascere lo stile bizantino. Che egli non sentisse il bisogno di assimilare l'arte sua decorativa all'architettura che la circondava, provano, fra l'altro, le pareti che ha dipinto, maestrevolmente, ma diverse di stile anche fra di loro, nella grande sala del Municipio di 's-Hertogenbosch, costruzione di stile neoclassico. In altri dipinti murali, come in quelli nell'edificio per le Assicurazioni in Amsterdam, pare che abbia scelto i suoi motivi fra gli schizzi di Villard de Honnecourt, e questo per decorare internamente un'opera architettonica del grande riformatore Berlage! Con tutto ciò l'arte del Derkinderen dà testimonianza di una convinzione personale *positiva*, di una devozione sincerissima, anche per il lontano passato. Fra gli artisti moderni olandesi, nonostante il suo conservatorismo, è rappresentativo assai, perché in lui la sottomissione a forme antiche non è debolezza, ma postulato dell'idealismo più puro (*pagg. 641-643*).

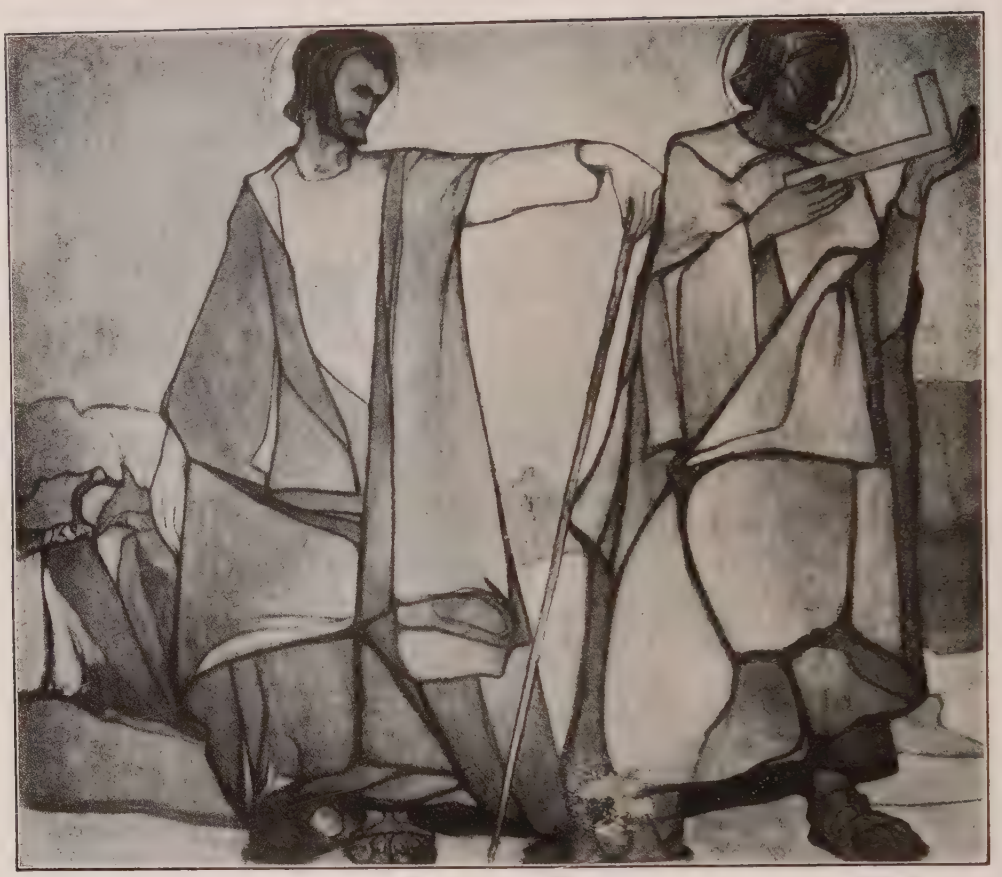
Richard Roland Holst, successo testé al Derkinderen come direttore dell'Accademia di Belle Arti, ad Amsterdam, ha fatto viceversa un dogma della necessità di uniformare l'arte decorativa all'arte architettonica moderna e modernissima. Secondo lui l'arte decorativa, anche se è monumentale, deve soltanto servire l'arte architettonica, e nulla più (*pag. 642*). L'arte sua personale esprime però sempre una grande idea: l'ideale rivoluzionario socialista. Questa tendenza viceversa manca assolutamente nella opera degli artisti più giovani, quelli del cosidetto «Stijlgroep», che cercano più che

W. A. KONIJNENBURG: SAN GIORGIO (1906). L'AJA, COLLEZIONE F. H. KOK (*fot. Oppenheim*).

W. A. KONIJNENBURG: RITRATTO DEL POETA P. C. BOUTENS. L'AJA, PROPRIETÀ DR. BOUTENS (*fot. Vinkenbos e Dewald*).

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO

W. A. KONIJNENBURG: DEDIZIONE (1917). L'AJA, COLLEZIONE F. H. KOK (*fot. Oppenheim*).



THORN PRIKKER: DUE APOSTOLI. DISEGNO. BERLINO, GALLERIA NAZIONALE.

altro di trovare una certa armonia fra architettura e decorazione, senza mai tentare di creare una raffigurazione indipendente. Insistendo nel voler sempre spiritualizzare ogni e qualsiasi cosa che dovessero raffigurare, essi finirono per perdere la forma che doveva esprimere il loro concetto.

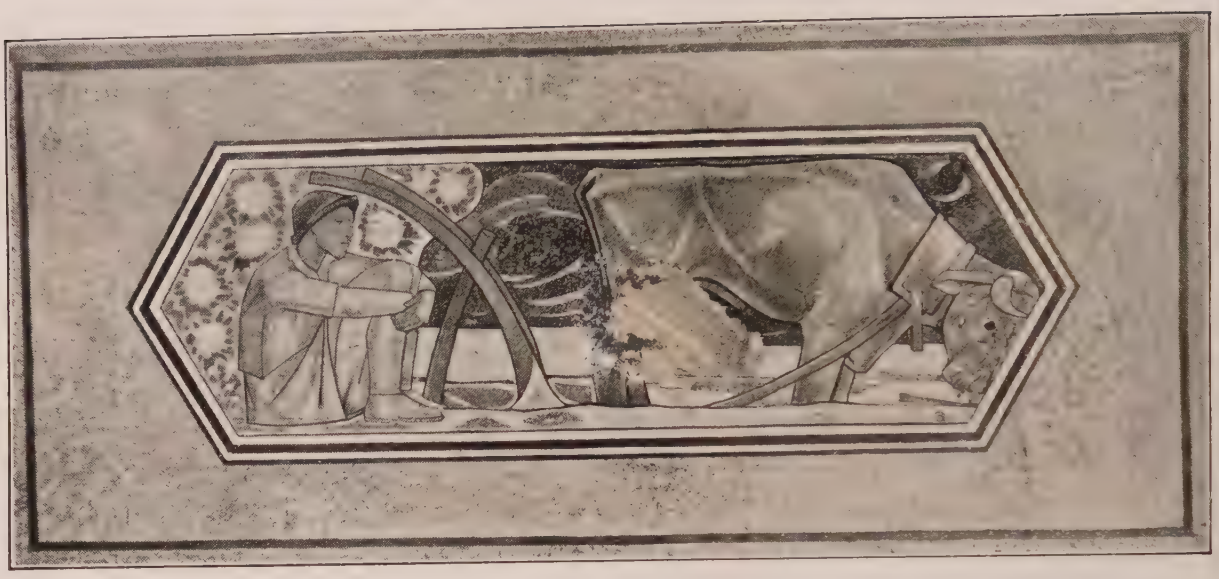
Questo si può dire anche di Van der Leck, che, dopo un breve periodo, nel quale ha affermato la necessità di osservare le rigide leggi del disegno, si è smarrito nella ricerca dell'astratto. Per un quadro come «i Girasoli» fa prima un disegno minuto realistico per dare poi nell'opera finita l'astrazione del soggetto. E il caso è molto significante (*pag. 644*).

Mentre in Van Konijnenburg, Toorop e gli altri vediamo un tentativo di *sopprimere* le loro idee e i loro sentimenti personali per *esprimere* attraverso l'arte loro un grande concetto, cui necessitava una forma monumentale, osserviamo in un altro gruppo di artisti un continuo tentativo di eliminare tutto ciò che contrasta un subitaneo e immediato rivivere delle loro più spontanee ed intime emozioni: dunque una maggiore parentela con l'arte europea come questa si manifesta nei grandi centri europei e specialmente a Parigi.

Il più importante di questi pittori è senza alcun dubbio Jan Sluyters, la cui arte, sotto un certo punto di vista, si ricollega al-

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA

ANTONIO DERKINDEREN: IL VECCHIO. DISEGNO PER L'AFFRESCO «LA SCALA DELLA VITA», NEL PALAZZO DELLE ASSICURAZIONI IN AMSTERDAM.



R. N. ROLAND HOLST: L'ARATRO. PITTURA DECORATIVA SOPRA UN CAMINO.

l'arte libera ed espansiva di Breitner. Sluyters parte però da una diversa concezione. Breitner era un naturalista; Sluyters considera la forma naturale come un tema, come un canovaccio sul quale la sua ricca fantasia d'artista può ricamare con la linea e col colore gli arabeschi più ricercati e verosimili.

Nato nel 1881, è molto più [illegible]vane di tutti i pittori le cui opere abbiamo un qui considerato. Mentre vediamo l'arte di Van Konijnenburg svolgersi secondo una linea logica e, si potrebbe dire, dirittissima, troviamo in Sluyters un riflesso delle più disparate correnti che hanno influito sulla cultura europea negli ultimi venti anni. Prima del 1912 ci diede nei suoi quadri, come ogni tipico artista parigino, Montm[illegible]re in tutti i suoi differenti aspetti. F[illegible]se paesaggi di stile futurista, [illegible]ratti nei qu[illegible]i si vede la affinità con l'au[illegible] di Ke[illegible] Dongen, e perfino un «Adamo ed Eva» che ci ricorda i cubisti.

Nel «ritratto della Signora V.», del 1914 (*pag. 645*), ci colpisce un oscuro movim[illegible] di cui non riusciamo bene a cogliere il senso, come se il pittore avesse tentato di esprimere attraverso la forma esteriore il mistero di quella sfinge che è l'anima femminile. In altri quadri successivi del 1916-17 si osserva una singolare potenza espressiva. Vi si sente la tragicità di una vita che a poco a poco si spegne. I colori sono cupi, ma vivi; il fondo è [illegible] Del 1917 per esempio è il quad[illegible]lla famiglia di contadini di Staphorst ([illegible]); le figure, di grandezza naturale, tutte in nero, vivono sotto il peso di un tragico destino: si pensa involontariamente al severo e desolato calvinismo che impera in quei paesi, distruggendo ogni illusione. Il Sluyters si rivela in questo quadro artista di primissimo rango.

Nello stesso tempo egli dipinge grandi figure di donne nude, con una raffinat[illegible] perversità, facendole vedere come fiori velenosi che seducono con il loro profumo ma portano alla morte. Guardando questi quadri si può parlare veramente di un rococò mo-

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA

ANTONIO DERKINDEREN: MATTINA E SERA. VETRATE.

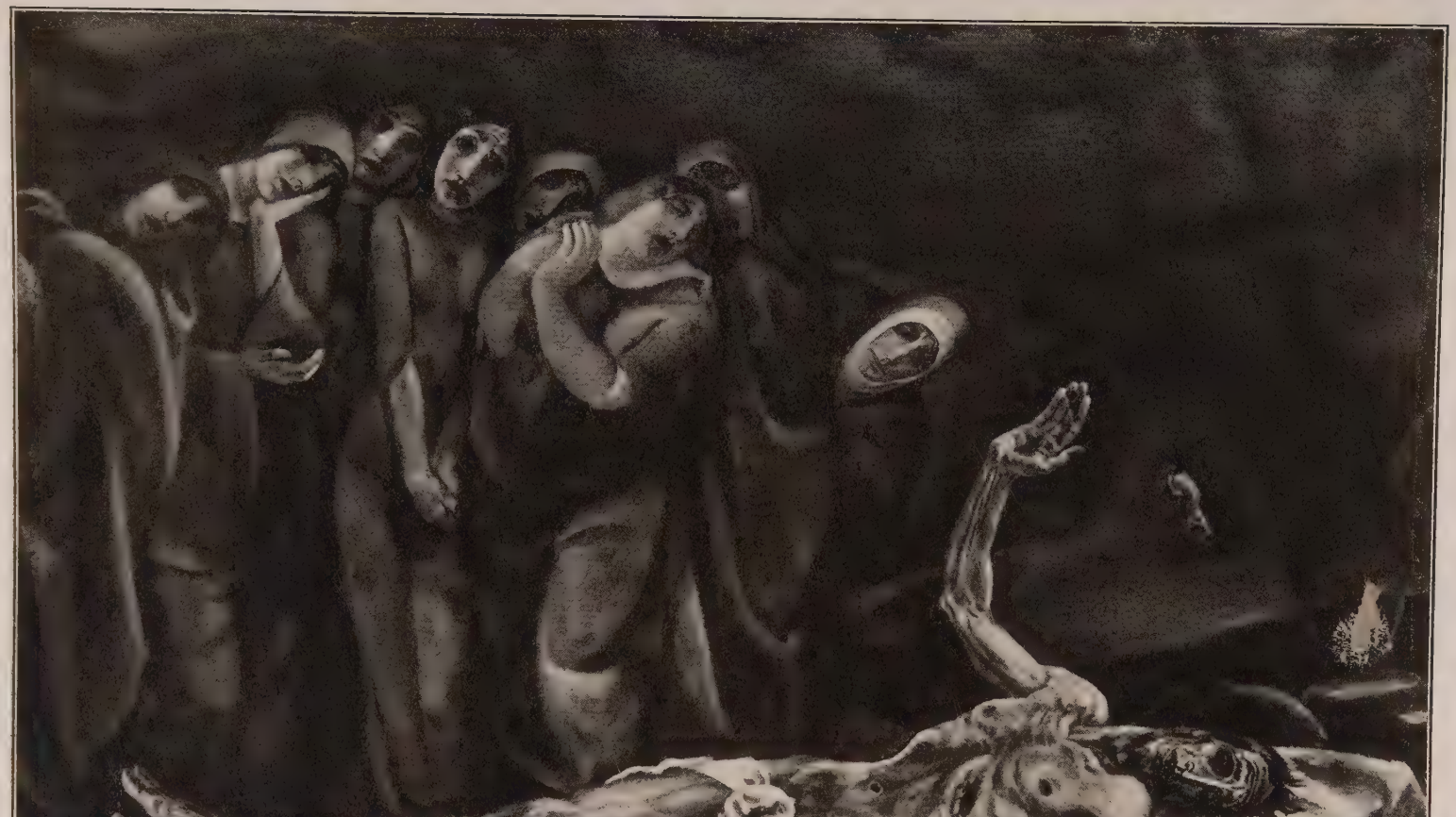
B. VAN DER LECK: GIRASOLI. STUDIO.

derno e di una bellezza artistica, reale sì, ma decadente. Un fascino stranissimo emana dal quadro «Un sogno», dipinto nel 1920 (*pag. 648*). Non ne descriveremo a lungo il contenuto: ci pare che chiunque, dotato di sensibilità artistica, si metta a osservarlo, debba subirne il bizzarro incanto. Sebbene il fascino di questo quadro sia ancora quello di un'artificiale e torbida sensualità, vi si può cogliere già il desiderio di giungere a un'espressione più spontanea del sentimento. Questo vediamo maturato in un quadro veramente magistrale: nel «Ritratto di donna giacente sui cuscini» del 1922. Il grigio impera in questo quadro, rotto soltanto qua e là dal cupo dei capelli e dal vaso dei fiori bianchi e rossi. Il pittore vi cerca una nuova armonia. Il tempo dei tentativi è

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO

JAN SLUYTERS: RITRATTO DELLA SIGNORA V. (1914). (*fot. Fiorentini*).

JAN SLUYTERS: CONTADINI DI STAPHORST (1917). AMSTERDAM, MUSEO MUNICIPALE, COLLEZIONE BOENDERMAKER.



JAN SLUYTERS: PIETÀ (1924). L'AJA, COLLEZIONE KRÖLLER.

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO

JAN SLUYTERS: IL SOGNO (1920). AMSTERDAM, COLLEZIONE BOENDERMAKER.

passato, e anche in Sluyters noi vediamo ormai l'affermazione di un talento schiettamente olandese. Ma, nello stesso tempo, constatiamo, nell'arte europea, il sorgere di una nuova corrente. Tipico, in questo senso, è Picasso che, sperduto fra i labirinti dell'arte cubista, comincia a un tratto a disegnare grandi figure in stile classico. In Sluyters questa nuova corrente si manifesta nella «Famiglia», anche del 1922. Qui troviamo tutti i caratteri peculiari del neoclassicismo. Lo stesso si può dire del quadro: «Camera da bagno» del 1924 (*pag. 649*).

Accanto a queste opere di una così semplice sincerità, egli ne crea però delle altre nelle quali lascia piena libertà al proprio temperamento e alla propria passione. Penso alla terribile «Pietà» del 1924 (*pagina 647*). In mezzo alle cupe figure delle donne e dei discepoli piangenti, vediamo il donne e dei discepoli piangenti, vediamo il pallido corpo del Cristo, e accanto alle fi-

JAN SLUYTERS: LA CAMERA DA BAGNO (1924). RACCOLTA PRIVATA.

gure ascetiche degli altri, la voluttuosa persona di Maria Maddalena. Questo quadro, che può considerarsi come una protesta contro ogni sentimentalità, è allo stesso tempo magnifico e brutale, e sebbene ci faccia pensare in un certo senso al Greco e al Grünewald, possiamo difficilmente stabilire se si possa davvero parlare di una ispirazione religiosa. Dinamico e sintetico, magnifico e strano è l'« Autoritratto », nel quale è riuscito a rendere perfettamente la sua genuina personalità. Sluyters, che adesso ha quarantacinque anni, non ha, speriamo, ancora detto la sua ultima parola. Attorno a lui si raduna un gruppo di giovani, che subisce l'influsso suo e quello degli artisti parigini, ma che nondimeno ci fa molto sperare per l'avvenire. Questo gruppo, che possiamo definire il gruppo di Amsterdam, è in pieno contrasto [illegible] p e Van Konijnenburg, che [illegible] o quartiere generale all'Aja.

Il più interessante fra i giovani di Amsterdam è Matthieu Wiegman che si può considerare in un certo senso come discepolo di Matisse e Van Dongen. La sua arte è parallela a quella di Derain e di Vlaminck, di Dunoyer de Segonza e di Luc Albert Moreau e di Bompard. Nei suoi quadri l'atmosfera è tutto. La sua arte è assolutamente subbiettiva: egli cerca di rendere in un paesaggio o in una natura morta quello che tiene essenziale. Ma questo è un aspetto dell'arte del Wiegman. Egli è anche un pittore di motivi religiosi. E in questi quadri ci colpisce il profondo sentimento e la sincera religiosità dell'artista, che quasi subisce il miracolo che raffigura, e soffre il dolore dei suoi Santi. L'influenza di Cézanne si vede sopratutto nella grande semplicità della forma e del colore. Una natura morta ci dimostra in pieno le qualità peculiari del suo stile; la severa linea costruttiva forma il legame fra il colore e la luce.

Il suo primo quadro monumentale, « San Willebrort », che predica per convertire i pagani, è del 1914. È tenuto appositamente [illegible] anta pesante e cupa contro la quale si staccano soltanto alcune figure di donne in azzurro o arancione. Questo quadro fa pensare contemporaneamente a Giotto e a Gauguin. Nel 1915 Wiegman cambia completamente. Egli comincia a dipingere con colori caldi, direi quasi impetuosi, e con linee barocche che ricordano i nudi e i ritratti di Sluyters. Ma anche questa fase passa, e Wiegman ritorna al suo primo stile: lo provano il suo quadro « L'Adorazione dei Pastori » nel Museo dell'Aja e « L'Ultima Cena » nel Museo di Amsterdam (*pag. 651*). L'« Adorazione » ci colpisce per un senso di gioia che direi infantile, ma che non si deve considerare come artificiosa, giacché al contrario proviene dalla ansia dell'artista di liberarsi da ogni convenzione e da ogni cerebralismo. Nella semplicità e nell'intimità, come nell'assenza di ogni ricerca di effetto esteriore in questi quadri, vedi[illegible] di nuovo il tipico rappresentante [illegible] arte olandese. Per « l'Ultima Cena » è significativa l'euritmia dei sentimenti diversi, di cui il Cristo è centro. Apprezziamo qui una semplicità commovente, la quale sa fare a meno di ogni bellezza esteriore, sia di colorito, sia di piacevolezza lineare; e riconosciamo nell'arte di Wiegman il carattere nazionale olandese, come l'abbiamo definito al principio del nostro studio.

MATTHIEU WIEGMAN: L'ULTIMA CENA. AMSTERDAM, MUSEO MUNICIPALE D'ARTE MODERNA.

Ho voluto finire con Matthieu Wiegman esta rassegna di alcuni pochi pittori olan-si moderni. Naturalmente avrei potuto no-inare, parlando di quest'ultimi cinquanta ni, molti altri pittori che ci hanno dato ù di un quadro importante, e penso fra gli ri a Jacques van Looy, conosciuto anche me consumatissimo scrittore. Tra i più gio-ni si trovano parecchi che sono delle sicu-promesse per l'avvenire; ma ho voluto li-tarmi a nominare soltanto alcune figure ù salienti della pittura olandese contem-ranea.

Che questa pittura sia veramente moderna nello spirito, non credo si possa dubitare, e spero aver dimostrato che essa possiede un carattere effettivamente nazionale. Quando un popolo, così piccolo per numero di abitanti come l'olandese, produce in cinquanta anni un gruppo di pittori di primaria importanza come Vincent Van Gogh, Suze Robertson, Breitner, Verster, Toorop, van Konijnenburg, Johan Sluyters e Matthieu Wiegman, credo che possa essere orgoglioso dell'arte sua.

GERARD KNUTTEL.

COMMENTI

ADOLFO DE CAROLIS è morto a Roma l'8 febbraio, a cinquantaquattr'anni. È stato nell'incisione su legno un maestro originale e possente che ha rinvigorito con ricordi michelangioleschi e con sobrietà d'architettura l'esempio a lui carissimo degli xilografi prerafaeliti, da William Morris a Walter Crane, floreali e medievaleggianti. In pittura s'era presto liberato dal ricordo di questi inglesi, ch'era del resto rimasto sempre un ricordo di soli atteggiamenti, simboli e profili, perché la densa e minuta pittura dei prerafaeliti non ha avuto seguaci tra gli svagati italiani dell'ottocento. È stata rispettata, non seguita; e rispettatissima era dagli artisti raccolti intorno a Nino Costa nel gruppo così detto *In Arte Libertas*, molto chiuso e scontroso nonostante quel titolo liberale. Nino Costa romano era, pel carattere, per la dignità della vita, pel passato di patriota, per la meditata arte sua, molto amato dagl'Inglesi, ultimo rappresentante, nella pittura di paese, di quella scuola che aveva unito i grandi paesisti britannici ai grandi romantici francesi, Constable e Bonington a Corot e a Rousseau. Poi era venuto l'Impressionismo a sbaragliare quell'alleanza. Verso il 1890 il gruppo dei Costiani o «costaroli» era a Roma l'estrema difesa contro l'invasione dell'ultima moda francese, azzurra verde e viola, e contro lo svaporare delle forme nel pieno sole; così che, quando dopo trent'anni il contagio impressionistico cominciò a cedere, i «costaroli» superstiti parvero ai giovani i depositari della probità, fedeltà e verità: per esempio, Norberto Pazzini. Ma i più, come Giuseppe Cellini o Alessandro Morani, erano rimasti semplici decoratori, appartati e fuori della voga. Edoardo Gioia, più impaziente, era addirittura partito, si potrebbe dire ripartito, per Londra.

Adolfo de Carolis fu, nel gruppo costiano, il più giovane; e quando egli vi entrò a diecianove anni nel 1893, i legami già s'allentavano. Ma del rispetto per l'arte, dell'ispirazione domandata senza infingimenti e tradimenti ai grandi dei secoli d'oro, della severa disciplina nel proprio mestiere, della ricerca costante ed ansiosa, anche se talvolta retorica ed estrinseca, d'un grande stile, del culto per la poesia e per la storia, capace quasi di sostituire la religione e la fede perdute, egli restò un esempio ammirevole. La fedele amicizia per Gabriele d'Annunzio dei cui libri egli fu un decoratore perfetto e per lo più sobrio e gagliardo, mantenne vive in Adolfo de Carolis quelle doti sempre più rare nel voluto imbarbarimento e rimbambimento dell'arte, o almeno della moda nell'arte; tanto che nel de Carolis si può dire essere egli stato l'ultimo artista italiano il quale sia stato capace di creare discepoli, d'avere cioè qualcosa da insegnare, una tecnica, uno stile, o almeno una maniera sua e inconfondibile.

Come affrescante, non ebbe un colorito rispondente alla grandezza e magnificenza dei concetti. Quella sua gamma tra il giallo e il viola, tra il roseo e il verde glauco, era fatta più per decorare con piccoli guazzi un salotto che per sostenere le magnanime allegorie morali e ideali, i personaggi storici ed eroici. I cartoni erano grandiosi, i bozzetti armoniosi; ma, alla fine, l'affresco restava fievole, vaporoso, senza rilievo di chiaroscuro. Il pittore aveva pensato una musica a piena orchestra e la scriveva per flauto e violino. Una sua incisione in legno, per la larghezza del segno, il vigore del modellare, l'impeto dei gesti, la saldezza della composizione, era spesso più maestosa e imponente d'un suo affresco. Questo non toglie che anche in quest'arte egli non avesse raggiunto uno stile proprio, il quale stile nella storia dell'arte sarà certamente apparentato o almeno sembrerà derivato da quello che è lo stile dannunziano nella storia delle nostre lettere. E, morto lui, nessuno dei pochissimi affrescanti che restano ad operare in questa gloriosa patria del buon fresco, può essergli paragonato.

PRIMA D'ERIGERE NUOVI MONUMENTI, prima d'apporre nuove lapidi in un luogo pubblico o aperto al pubblico, bisognerà da oggi chiedere il permesso del Regio Soprintendente all'arte medievale e moderna. Abbiamo chiesto questo divieto nel 1919, cioè súbito dopo la guerra. Se fossimo stati ascoltati allora o almeno súbito dopo l'avvento del Governo Fascista, sarebbero state risparmiate alle piazze e alle chiese e ai pubblici palazzi italiani mille brutture. Adesso il divieto è del Ministero dell'Interno, non del Ministero dell'Istruzione e delle Belle Arti. Speriamo perciò che sarà rispettato. Anzi dal comunicato ufficiale impariamo che già esisteva una legge del 24 giugno 1927 con l'esplicita proibizione di erigere monumenti, lapidi o altri «ricordi permanenti» senza avere ottenuto, sulla scelta del luogo, il parere della Regia Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti. Ignoravamo, colpa nostra, questa legge; ma la nostra ignoranza non recava danno. Il pericolo, anzi il danno, era nell'ignoranza dei pubblici poteri i quali dal giugno 1927 a oggi hanno continuato ad apporre lapidi, rilievi, lampade, altari e altarini, a piantare alberi, a innalzare statue e gruppi e piramidi e colonne mozze e massi del Grappa o del Carso dove meglio han creduto: lodevole sentimento, azione ed esempio biasimevoli. Per l'avvenire, basta. Se un carretto o un automobile si fermano fuori del luogo consentito dai regolamenti, accorrono le guardie, e giù raffiche di multe. Se un comitatino occupava con qualche tonnellata di marmo o di bronzo una piazza, arrivava col primo treno un sottosegretario di Stato e forse anche un ministro e, in buona fede perché la bellezza della piazza non riguardava lui, inaugurava con un caldo discorso il nuovo monumento e si congratulava coi promotori. L'equivoco è finito. Ringraziamone il ministro dell'Interno, cioè Benito Mussolini. Vorremmo però aggiungere una domanda: della bellezza o almeno del decoro artistico dei nuovi monumenti chi giudicherà? Si può infatti dare il caso che il Soprintendente nulla abbia da opporre alla scelta del luogo pel monumento o per la lapide, e che la lapide o il monumento sieno orrendi. Anzi il più delle volte egli si troverà davanti a questo dovere morale: disapprovare la scelta del luogo poiché non ha il diritto di disapprovare il povero progetto del monumento. E del resto che cos'è la bellezza d'un monumento, peggio, d'una lapide se per giudicarli si prescinde dal luogo dove quello va innalzato, dove questa va murata? Bisognerebbe dunque aggiungere un altro decreto a quello del giugno: sui giudici, non solo del luogo, ma anche delle opere d'arte.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

DUE MODELLI DI MICHELANGELO RICOMPOSTI.

I.

La Galleria Buonarroti di Firenze conserva un piccolo modello plastico di Michelangelo, generalmente noto col nome di « Ercole e Caco ». Il materiale è creta di un chiaro color roseo-giallognolo, non cotta, ma solamente asciugata al sole; quindi molto poco resistente. Infatti il modello era già abbastanza danneggiato sessant'anni fa, quando la raccolta venne aperta al pubblico; il catalogo del Fabbrichesi del 1865 lo descrive come segue: « Ercole che uccide Caco, statuette modellate in terra; gruppo *frammentato delle teste e di tre braccia.* » Lo stato che la nostra figura indica è quello nel quale si trovava il gruppo fino a poco fa (*pag. 655*). L'essermi ripetutamente occupato dell'opera mi condusse a stabil' che nelle vetrine della collezione si trovavano, poste separatamente, due testoline di creta, che a quella appartengono. Seguendo un puro criterio stilistico, fu possibile riconnettere esattamente le teste. Il catalogo menzionato, che novera i vari piccoli frammenti non più esposti fin dalla guerra, dava un indizio per più vaste ricerche di frammenti eventualmente ancora esistenti. Col premuroso aiuto della Direzione si trovò allora anche il braccio sinistro della figura in piedi. Il Fabbrichesi lo cita così: « Frammento di un piccolo braccio molto logoro e informe. » Torna ad onore dei precedenti direttori della Casa Buonarroti l'aver serbato diligentemente questi frammenti, la cui origine era sconosciuta per lo meno da decenni, e che, nella loro cattiva conservazione, giustamente apparivano di poco conto. I nostri tre frammenti trovarono nella letteratura michelangiolesca un'unica menzione. Il Thode, che all'attribuzione del modello a Michelangelo era, com'è noto, molto favorevole, per la considerazione delle due teste si sentì indotto ad aggiungere, nel suo elenco, l'osservazione: « Forse di Michelangelo? » Al contrario, egli già congetturava che il frammento del braccio potesse appartenere alla figura di Ercole. Per disposizione del Soprintendente dottor Giovanni Poggi, il restauro del gruppo di creta è stato compiuto in modo esemplare nel 1926 da Enrico Massai, secondo il mio progetto (*pagg. 656-657*).

Le fratture combaciavano esattissimamente col frammento del braccio e, almeno a tratti, colla testa del giovinetto; era staccato un gran pezzo della parte sinistra del collo; finalmente, le fratture corrispondenti alla testa della figura più anziana, che si era già cercato di ricongiungere in tempo anteriore, come indicavano tracce di ceralacca, erano corrose, cosicché qui mancava la diretta connessione per la giuntura del collo e la testa; anche la metà maggiore della barba, che produceva un congiungimento colla spalla sinistra, era spezzata. In questo terzo caso, la commettitura, benché senza dubbio essa sia approssimativamente giusta, ha, a prima vista, qualcosa d'insufficiente. La scoperta di tre schizzi agli Uffizi che sono grandi copie dirette del modello, di un tempo nel

quale le tre parti ritrovate non erano ancora staccate, fornì la piena conferma alla nostra ricostruzione (*pag. 660*).

La costruzione del gruppo è sostanzialmente intelligibile; manca soltanto il braccio destro della figura principale, come l'avambraccio destro dell'avversario. Per la ricostruzione di quest'ultima parte deve però confrontarsi una copia plastica del modello, che si trova nel Victoria and Albert Museum di Londra (*pag. 661*). Essa è stata ritenuta sempre come un secondo originale. Solo dà già da pensare il fatto che esistano di un modello due eguali esemplari, l'uno di creta, l'altro di cera: non si può comprendere la ragione per cui l'artista copi di sua mano un abbozzo, senza modificazioni e nella stessa misura, — e meno che mai un artista come Michelangelo.

Se si paragona l'espressione delle singole forme, appare evidente la superiorità del pezzo fiorentino. Di parte in parte, si possono qui seguire le tracce non cancellate della mano dell'artista modellante; la creta non cotta le ha conservate senza alcun mutamento. L'esemplare londinese offre, in luogo di questa ricchezza, forme raccolte e composte, ma, nello stesso tempo, deboli. La scopadea, dolorosa fisonomia del giovane, foggiata nell'originale con pochi tocchi delle dita, è qui un confuso e insignificante chiaroscuro. Ma, innanzi tutto, vi si tradisce il copista, poiché egli riceve la figura, costruita dall'interno all'esterno nel modellare organico, come una massa puramente articolata, e così la imita: egli non foggia con «aggiungere», ma con «portar via».

Sull'originale le membra restano separate perché, formate a poco a poco, corpo ed estremità non formano mai una sola massa. Nella copia invece (si consideri la parte superiore del braccio destro del giovinetto in relazione al petto e al femore sinistro) le parti si staccano a mala pena intorno alla massa. Un criterio del pari infallibile per distinguere la copia è da ravvisarsi nel fatto ch'essa imita letteralmente la forma della base, foggiata a caso, quasi inconsapevolmente, dalla mano modellante dell'artista, con l'abbandonarvi la creta soverchia.

Il braccio destro, mancante, della figura principale, era alzato, come indicano chiaramente la disposizione dei muscoli sul petto, e la scapola. E allora, quale era il suo movimento? Questa è l'unica incertezza della ricostruzione, mancando una prova di forza dimostrativa. Per rispondere, bisogna indurla dalla costruzione formale e dall'interpretazione del contenuto. Sia premesso che il motivo caratteristico della figura nell'opera di Michelangelo non è isolato. Volto in senso contrario, noi lo riconosciamo in un progetto di creta della Casa Buonarroti, che già il Fabbrichesi ha riferito al Cristo del Giudizio finale. Ritroviamo la nostra figura, seduta, in un'altra posizione principale, come Giove nella forma definitiva della caduta di Fetonte in Windsor; la rassomiglianza è perfetta, fino alla posizione della gamba sinistra. Il braccio alzato indica in entrambi i casi il gesto simbolico della punizione o della condanna senza spiegamento di forza fisica, poiché questo sarebbe incompatibile con lo svelto crescere in alto della figura e con la libera rotazione delle coscie; un'arma, come un peso, in questa mano esigerebbe un'altra struttura di tutto il corpo (i ful-

MICHELANGELO: MODELLO DETTO DI « ERCOLE E CACO », PRIMA DEL RESTAURO. FIRENZE, GALLERIA BUONARROTI (*fot. Alinari*).

MICHELANGELO: MODELLO DETTO DI «ERCOLE E CACO», DOPO IL RESTAURO, FIRENZE, GALLERIA BUONARROTI.

MICHELANGELO: MODELLO DETTO DI «ERCOLE E CACO», DOPO IL RESTAURO. FIRENZE, GALLERIA BUONARROTI.

mini di Giove non sono però una contraddizione, perché essi non sono materiali). Così noi potremmo anche pensare reintegrato il braccio destro mancante della nostra figura: l'avambraccio ripiegato indietro, la mano rialzata sopra la testa; il gruppo, visto lateralmente da destra, si presenterebbe come un triangolo aperto dall'alto. È questo in armonia col contenuto?

Si riferì fino ad ora il modello a quel progetto dei Fiorentini di collocare una statua sulla piazza, davanti all'entrata del Palazzo della Signoria, in corrispondenza del David, del quale progetto si era pure occupato in vari tempi Michelangelo. Com'è noto la Signoria pone in atto il progetto nel 1525 facendo venire da Carrara un blocco di marmo pel Bandinelli, che aveva allora l'incarico dal Papa di scolpire un gruppo di Ercole e Caco, secondo il modello già presentato. Nello stesso tempo, però, ci si avvicinò da varie parti a Michelangelo colla preghiera ch'egli volesse accettare il lavoro. Michelangelo acconsente volentieri, ma vuole una esplicita conferma del lavoro da Roma, da parte del Papa. Come sappiamo dal Diario del Cambi, egli pensa allora, per opporsi al Bandinelli, un gruppo di Ercole e Anteo. Tre schizzi su due fogli, di Oxford e di Londra, ci permettono di farci un concetto della sua idea. Per l'incertezza dei Fiorentini, la cosa prende ancora una volta una piega in favore di Michelangelo. Il 22 Agosto 1528 la Signoria decide di consegnare a lui il blocco che, frattanto, il Bandinelli ha abbozzato a metà, « perché egli ne faccia una figura unita con un'altra, che cosa e come gli piaccia. » Il Vasari riferisce che Michelangelo scelse come tema « Sansone con due Filistei sotto di sé. » Un gruppo analogo, descritto dal Vasari, di non dubbia origine michelangiolesca ci è noto in un'infinità di bronzi e di abbozzi, che direttamente o indirettamente devono risalire al modello scomparso (*663*). Le vicende dell'assedio, súbito dopo, ne impediscono l'esecuzione. Dopo la sconfitta della Repubblica, il Bandinelli riceve nuovamente il marmo e termina il suo gruppo nel 1534. Ma da nessuna fonte ci risulta che Michelangelo, negli anni in cui fu decisa l'attuazione del progetto, abbia pensato a un gruppo di Ercole e Caco. Se si attribuisce il modello di creta della Casa Buonarroti a quel progetto, si incorre in una doppia ipotesi: l'una sull'interpretazione dell'argomento che già è incerto per la mancanza del braccio destro della figura in piedi; l'altra che Michelangelo abbia fatto suo momentaneamente il tema del suo avversario. Ciò poteva accadere, poiché il nostro modello può servire come testimonianza, solo prima della venuta del blocco di marmo, che fu il 20 luglio 1525, poiché questo, per le sue proporzioni, citate dal Vasari e ancor oggi visibili dall'opera del Bandinelli, prescriveva un gruppo di dimensioni perfettamente determinate, in cui la larghezza doveva corrispondere a metà dell'altezza. Il modello di Sansone vi corrisponde; i progetti di Ercole e Anteo e, senza dubbio, anche il nostro modello presentano invece proporzioni del tutto diverse, in cui la larghezza è un terzo dell'altezza. Sono dunque state fissate prima del 20 luglio 1525? Questo conviene per gli abbozzi poiché essi

MICHELANGELO: MODELLO DETTO DI «ERCOLE E CACO», DOPO IL RESTAURO. FIRENZE, GALLERIA BUONARROTI.

DISEGNO TRATTO DAL MODELLO DI « ERCOLE E CACO ».
FIRENZE, UFFIZI, GABINETTO DEI DISEGNI.

corrispondono stilisticamente proprio ai tempi del Giorno nelle tombe medicee; e abbiamo anche punti d'appoggio estrinseci per questa data. Ma questo può valere anche pel modello della Lotta? Quanto segue ci impedisce di fissare tale data nel 1525. Il nostro modello mostra una profonda parentela stilistica col gruppo di Sansone in guisa

MICHELANGELO: SUPPOSTO MODELLO DI «ERCOLE E CACO».
LONDRA, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM.

tale da permettere una sola ipotesi: questa è l'opera precedente, quella la seguente, e l'una deriva dall'altra. Il motivo del Sansone ha ricevuto, nella figura principale del modello di creta, un duplice arricchimento. Il moto vi è più complicato, i contrasti sono cresciuti; nello stesso tempo, però, questo più forte movimento è racchiuso in un volume essenzialmente minore. In questo l'artista stringe del tutto il gruppo anche nella parte inferiore mediante un semplice rivolgimento della figura dell'avversario (procedimento frequente negli abbozzi di gruppi di Michelangelo) e mediante l'intreccio delle gambe; non v'è predominio dell'espansione in larghezza, né v'è più alcun «vuoto»; la figura è piena e compatta da ogni parte. Nello stesso tempo, nel modello di creta, per l'indole della forma, appare maggiore l'estensione delle proporzioni, la sveltezza in luogo della moderazione. Entrambe sono momenti di un progresso stilistico e di un cambiamento ch'è da fissare nelle opere dopo il 1530. Le quali mostrano la loro direzione su disegni eseguiti dal 1533 in poi.

Manca in tal modo la possibilità di fissare, pel gruppo di creta, una data del 1525, e quindi quella di riferirlo al progetto della statua per la piazza, ch'era l'unico punto di appoggio per interpretare l'argomento come Ercole e Caco. Vi è infatti rappresentata una lotta che non ha nulla di propriamente specifico, e le due figure allacciate nella lotta non sono in nessun modo contrassegnate individualmente. Qui manca pure, al contrario del gruppo di Sansone o degli abbozzi dell'Anteo, proprio quel vigoroso spiegamento di forza fisica che li caratterizza; solo attraverso l'attitudine scambievole di entrambi è conferita espressione alla lotta. L'uno sarà il vinto, l'altro il vincitore, la loro lotta è una certa vittoria in divenire. Questa fase è, per così dire, arrestata in eterna immobilità. Perciò manca ogni affetto sul volto del vincitore, i suoi lineamenti riflettono una serietà profonda, quasi triste, alla quale corrisponde, come aggiunta significativa, il doloroso *pathos* del giovane, manifestante rassegnazione all'inevitabile destino. Il mettere una clava nella mano destra del vincitore levata in alto significherebbe annientare la simbolica chiarezza di questo contenuto. La forma di questo gesto, richiesta dal contenuto, è il braccio steso in atto di punire: il gesto del Cristo nel Giudizio Universale. Dallo studio di abbozzi di cui giustamente si riconosce la reciproca connessione e da formali immanenze del gruppo siam giunti alla conclusione. Voler delineare l'abbozzo probabile di questo braccio destro sarebbe senza dubbio un'imprudenza arrischiata ed irriverente.

C'è un lavoro tra le opere di Michelangelo che mostra, con un contenuto affine, una costruzione formale del tutto diversa da quella del nostro modello: il cosiddetto «Vincitore», oggi nella grande sala del Palazzo Vecchio, originariamente destinato alla tomba di Giulio II (*pag. 665*).

Se si esaminano più da vicino i momenti di questa affinità, si giunge alla persuasione che una corrispondenza stilistica stringe ancor più l'una all'altra le due opere: entrambe appartengono come parti coordinate, simmetricamente riferite, a un tutto preordinato; esse devono corrispondersi come gruppi plastici, in una cornice architettonica. Sono eguali per volume; il modello doveva

SANSONE CHE UCCIDE I FILISTEI. BRONZO DA MICHELANGELO.
FIRENZE, MUSEO DEL BARGELLO (*fot Alinari*).

essere eseguito in grande, e su questo non può sussistere alcun dubbio, poiché la piccola plastica non era un genere d'arte favorito da Michelangelo; così si doveva adoperare un blocco di ugual proporzione di quello dal quale il «Vincitore» era stato scalpellato. Il gruppo marmoreo misura, sullo spigolo anteriore della base, una larghezza di braccia uno e mezzo (90 cm.) ed è alto braccia quattro e un terzo (259 cm.): le due dimensioni principali stanno dunque nelle proporzioni di 1:3. La larghezza del modello è, nella veduta principale, di 16 cm., l'altezza fino alla cima della figura in piedi 41 cm.; ma si deve elevare ancora di circa 4-6 cm. per il braccio mancante: si viene dunque a numeri aventi le stesse proporzioni.

Una più profonda analogia è nel volume principale poiché in entrambi i gruppi l'espansione in profondità supera di un poco la larghezza. Dentro questi limiti del blocco, le masse sono distribuite in modo simile: chiuse nella metà inferiore, aperte nella metà superiore e smilze; divenendo, verso l'alto, sempre più leggere. I centri di gravità cadono lateralmente, una volta verso sinistra, l'altra verso destra, entrambe le volte più verso il davanti. Se si paragonano, procedendo, gli elementi della composizione di carattere obbiettivo, si osserva anzitutto che i gruppi seguono una legge formale, spesso seguita da Michelangelo: essi presentano, nella veduta principale, un contrasto tra il profilo destro e il sinistro; l'uno scorre serrato, l'altro muove agitato. Questo fenomeno significa, visto oggettivamente, che le figure principali hanno un lato chiuso e un lato aperto. La parte aperta è, nel vecchio del modello, la sinistra, nel Vincitore la destra, e precisamente, entrambe le volte, quella della gamba tesa. In quella, siccome le gambe, che servono di sostegno, sono rilevate con forti accenti, sta generalmente la maggior caratteristica di queste figure. Le gambe tese sono collocate sulla sponda esteriore della base e molto profondamente; nella loro eccessiva lunghezza (anche le parti strette delle coscie sono eccessivamente allungate) esse appaiono come steli di gigli destinate soltanto a sostenere i corpi, che si sviluppano subito sopra; l'altra gamba, entrambe le volte levata in alto, come sostegno non ha importanza. Anche nel movimento delle braccia continua la simmetria, e si mantiene perfetta nell'uguale posizione delle teste. Una volta, il braccio della parte girata del corpo è abbassato mentre quello della parte più vicina a chi osserva è alzato; l'altra volta, voltato indietro. Queste sono *corrispondenze contrastate*, come noi possiamo scorgere pressapoco nelle figure sul sarcofago del monumento funebre di Giuliano. Questo contrasto si estende anche al contenuto e stringe con vincoli ancor più efficaci le due opere fra di loro. Là è rappresentata la «lotta», qui il «vincitore», alla tensione e alla commozione del vincitore corrisponde la calma e il rischiararsi del conquistatore. Là il vincitore è un uomo maturo, e il suo avversario un giovane; qui il vincitore è rappresentato dalla figura giovanile e quello che da lui è stato per sempre legato è un vecchio barbuto col segno dell'immutabile destino sul volto irrigidito.

Nella «Lotta» l'espressione delle teste è relativamente vivace; nel «Vincitore» si scorge una mancanza di vita, che scrittori di

MICHELANGELO: IL VINCITORE. FIRENZE, PALAZZO VECCHIO (*fot. Anderson*).

MICHELANGELO: UNO SCHIAVO. FIRENZE, ACCADEMIA (*fot. Alinari*).

carattere naturalistico interpretavano per vacuità.

Così noi vediamo nei gruppi una corrispondenza di contenuto analoga a quella che esiste tra le statue dei duchi nella Sagrestia nuova. Fortunatamente, essa è di altra natura: essa ci costringe perciò a pensare i gruppi nello stesso campo visivo, collocati a destra e a sinistra di un asse mediano. La direzione delle teste non ammette alcun dubbio sulla disposizione: la «Lotta» era per un posto a sinistra di chi guarda al centro; il «Vincitore» per un posto a destra.

Infatti la figura principale del gruppo di marmo, nei cui occhi son disegnate le pupille, guarda direttamente lo spettatore; il vecchio della «Lotta» è volto a lui, e anche i due vinti sono chiaramente orientati verso di lui.

Così la ricostruzione del modello della Casa Buonarroti completa in un punto di grande importanza le nostre conoscenze sulla storia della tomba di Giulio.

Oltre questo significato che qui non può essere più a lungo discusso, il nostro modello ne possiede un altro. È, come abbiamo veduto, da collocare sicuramente dopo il 1528 (*prima* del termine di origine del modello del Sansone), verosimilmente, però, non prima del 1530, perché solo nell'autunno di quest'anno venne tolta definitivamente a Michelangelo la commissione della statua per la piazza e perciò poté venirgli il pensiero d'impiegarlo come nucleo di una nuova concezione.

Appunto gli anni intorno al 1530 segnano un'epoca decisiva nello sviluppo di Michelangelo. Egli crea in quei tempi un nuovo stile che, anche per l'osservatore superficiale, si distingue chiarissimamente dal precedente delle tombe medicee, e dal seguente del Giudizio universale; i disegni per Tommaso Cavalieri ne sono i momenti rappresentativi. Sarebbe un compito proficuo esaminare, in concatenazione, tutte le opere di questo importante periodo di transizione. Il modello di creta della Casa Buonarroti manterrà senza dubbio fra esse un posto eminente.

II.

Al progetto della tomba di Giulio appartenevano anche i cosiddetti «Schiavi» di Boboli. Fissare esattamente la loro data, sopratutto perché sono tutti incompiuti e in parte solo rozzamente abbozzati, è stato sempre molto difficile. In occasione degli studi fatti per la ricostruzione del modello della «Lotta», ho scoperto, sempre nella Galleria Buonarroti, un piccolo modello plastico per una delle statue. Esso sta nel catalogo del Fabbrichesi come un «piccolo torso virile di cera, attribuito a Michelangelo»; ed è l'unico pezzo dei modelli in cui la qualità d'autore di Michelangelo sia posta in dubbio. Il Thode lo cita brevemente come «studio per un ladrone in croce» con la nota «probabilmente autentico.» Questa perplessità riguardo all'autenticità e alla determinazione del modello è comprensibile, perché esso è molto guasto: fino a poco fa gli mancavano la testa, entrambe le braccia, la parte inferiore della gamba destra e il piede sinistro. Col riordinamento della raccolta, avvenuto nel 1920, il torso, che fino ad allora era posto giacente sul dorso, rafforzato da un piedestallo, fu collocato sempre giacente ma girato sul fianco destro, cer-

MICHELANGELO: MODELLO PER UNO SCHIAVO. FIRENZE, CASA BUONARROTI.

nel presupposto ch'esso rappresentasse ıa divinità fluviale. Lo studio esatto della sposizione dei muscoli diede per risultato ıe la figura può solamente essere pensata piedi. Questo divenne certezza per la operta del braccio destro mancante, tra i ammenti di modelli conservati nella rac- lta. Poiché questo braccio, combaciante rfettamente colle superfici rotte, levato alto e un po' diretto indietro, con l'a- ımbraccio fortemente ripiegato verso la alla, non può costituire un sostegno per figura collocata in posizione giacente (*pag. 667*). Fortunatamente, però, si trovarono, anche in questo caso, parecchie vecchie copie, le quali resero possibile un'esatta ricostruzione. La migliore è un disegno a matita bianca, del Louvre, proveniente dalla cerchia di Michelangelo (*pag. 669*). Tre altre copie del modello, prese da diversi punti di vista ed eseguite da una debole mano di allievo, si trovano sul lato anteriore e posteriore di un foglio della Casa Buonarroti, che deve esser datato intorno al 1530 per gli abbozzi di rafforzamento autentici che vi si riscontrano. Non è dub-

bio che tutti e quattro gli studi sieno derivati da un medesimo modello e che questo sia identico al modello della Casa Buonarroti. Ciò ch'è ancora conservato della plastica corrisponde esattamente ai disegni; il braccio destro ch'è visibile soltanto dal davanti (o da sinistra) nella copia del Louvre è accennato soltanto con alcune leggere linee. Quest'ultima è anche esattamente uguale nelle misure (il torso è alto 22 cm., tutta la figura sul foglio del Louvre 31 cm.); mentre due degli schizzi dell'allievo sono tenuti un po' più grandi.

Le copie ci dànno informazione sufficiente sulle parti mancanti del modello. La figura sta ritta sulla gamba destra; così il torso è stato ora rafforzato, in un restauro condotto secondo le mie indicazioni, quando si è riconosciuto, dal disegno del Louvre, la grandezza del pezzo mancante dal ginocchio in giù.

La gamba sinistra è appoggiata, mossa più verso il davanti che di lato, fortemente piegata nel ginocchio, cosicchè incrocia con l'altra gamba nella regione del ginocchio, in direzione quasi orizzontale.

La parte superiore del corpo, in atteggiamento verticale, fa una forte rotazione verso destra. La spalla sinistra e il braccio sinistro sono profondamente abbassati, e quest'ultimo così girato che il gomito diviene visibile di prospetto; la mano era strettamente serrata, col dorso, al femore sinistro, dal di fuori, cosicché da questa parte quasi una linea retta lega spalla e ginocchio. La testa era un po' piegata, fortemente volta verso la spalla sinistra, quindi molto simile alla posizione nella figura principale del modello della Lotta. Questo movimento del braccio sinistro corrisponde esattamente alla disposizione dei muscoli nel torso. Qui si può anche vedere dal luogo della frattura che il capo era barbuto, come lo indicano il disegno del Louvre e uno degli studi di allievo. Le copie non rendono però molto più che i profili della figura, mentre il progetto è del tutto modellato e mostra una ricchezza di forme plastiche isolate, che lo fa assolutamente degno di un paragone col modello della «Lotta.» Soltanto, purtroppo, questa modellazione interiore non è mantenuta intatta nel torso. Il Fabbrichesi e il Thode dichiarano cera il materiale di cui è costruito. Ciò non è del tutto esatto nel senso della terminologia moderna; si tratta piuttosto di una materia molto usata nel Cinquecento pei piccoli modelli plastici consistente in un impasto di sego, pece e cera, legati mediante trementina. Il Vasari ne parla minutamente nell'introduzione alle *Vite* (cap. IX). Dopo qualche tempo questo materiale diviene duro come pietra e può essere novamente impastato, dopo esser stato riscaldato. Quando il nostro modello fu danneggiato, la parte inferiore del corpo fu tutta spezzata nella linea inguinale. Un vecchio risarcimento tentò porvi rimedio: ma, anzitutto, i femori non furono congiunti perfettamente nella posizione giusta; inoltre si adoperò tanta colla che, solo per questo, i punti rotti non potevano combaciare insieme. Il peggio fu, che, verosimilmente, tutta la materia, in questa occasione, fu riscaldata affinché le parti facessero meglio presa, e che non la si maneggiò con la dovuta cautela. Venne così danneggiata tutta la superficie lungo le fratture; ma anche altrove, spe-

DA MICHELANGELO: DISEGNO DI UNO SCHIAVO.
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE (*fot. Alinari*).

cialmente nelle regioni del ventre e del petto dove appaiono spostamenti delle forme, si vedono graffiature e impronte. Il nuovo restauro ha bensì staccato le gambe per ricongiungerle esattamente, dopo aver allontanato tutto ciò ch'è estraneo; ma, disgraziatamente, esso non poteva più ottenere un completo risultato, specie riguardo a questi ultimi danni, che dovette lasciare inalterati. Nelle parti ben conservate, cioè nel femore sinistro, nelle coscie e in tutto il dorso con l'energica curva della linea di mezzo, si riconosce ancor oggi chiaramente la mano di Michelangelo.

La figura, ormai giustamente collocata, col braccio destro reintegrato e ricostruita del tutto mediante l'aiuto delle copie, si manifesta con tutta la chiarezza desiderabile come modello per uno degli « Schiavi » di Boboli: il vecchio barbuto, che sta attualmente nell'Accademia (*pag. 665*). Essi possono però difficilmente appartenere al medesimo tempo.

Il modello si aggira, per l'espressione delle sue forme, intorno al periodo a cui appartiene lo « Schiavo morente » del Louvre, ch'è appunto circa del 1514; si paragonino soltanto i lunghi e smilzi femori, la forte compressione delle regioni delle ginocchia, la sveltezza di tutta la figura. L'azione, la volontà cioè di strapparsi dalle catene è dovuta qui piuttosto a un portamento caratteristico che a una vera attività. La stessa azione è il motivo centrale nella figura di marmo più tarchiata; la gamba sinistra è ripiegata, il braccio abbassato afferra la fascia tra le gambe, l'avambraccio destro, che, nella visione anteriore, è visibile in tutta la lunghezza, è rialzato sul capo. Il capo stesso è invece violentemente inclinato da parte: espressione del dolore cagionato dal tragico peso. Le modificazioni nella figura marmorea mitigano i contrasti, elevano l'unità e la chiusura della figura; la figura occupa ora completamente un blocco stretto e profondo; a sinistra indietro, a destra, davanti e in alto, sono persino conservati gli angoli del prisma di marmo. Noi possiamo credere che il modello appartenga ancora agli anni della ripresa del lavoro per la tomba di Giulio (1513-16: possediamo un avviso di Michelangelo, attestante ch'egli era occupato da modelli nell'estate del 1515), mentre la statua di marmo, com'è noto, non poté essere cominciata prima del 1518. La trasformazione dimostra un progresso del motivo e uno sviluppo stilistico.

I due modelli per la tomba di Giulio, che io tentai qui di ricostruire, rappresentano entrambi la tecnica usata da Michelangelo nei piccoli modelli plastici (« egli... di terra o di cera ha... fatti i modelli », Vasari). Essi sono quindi sicuri punti di partenza per lo studio dei molti modelli a lui attribuiti, oggi nuovamente di grande attualità. Un'investigazione critica di questo materiale, seguendo l'indicazione delle copie che qui son state ravvicinate con profitto, dovrebbe prendere in considerazione anche i disegni della cerchia di Michelangelo. Forse tra questi si trovano ancora degli studi su modelli perduti. Poiché appare già nel laboratorio di Michelangelo, — non altrimenti di quanto avverrà più tardi nelle Accademie, — che le esercitazioni principali degli scolari consistono nel disegnare diligentemente dai vecchi e

uovi modelli del Maestro, che stanno loro torno.

All'esercizio d'insegnamento accademico oi dobbiamo, com'è noto, anche la conser-azione degli unici modelli grandi di Mi-elangelo pervenuti a noi, come il dio flu-ale fiorentino, che ancor oggi attende una giusta collocazione per essere accolto definitivamente tra le sue opere accertate [1].

JOHANNES WILDE.

(1) Sento il bisogno di ringraziare anche qui il Soprintendente dottor Giovanni Poggi e il segretario sig. Giovanni Gherardelli per il continuo aiuto offertomi durante il lavoro.

PERE INEDITE DI GIAMBATTISTA PITTONI.

A Dresda, vent'anni prima che l'Algarotti osse mandato da Augusto III in Italia per omperare ed ordinare quadri onde arric-hire le sue gallerie, figuravano già con mol-decoro le grandiose tele che il Pittoni vea dipinto per quella corte prima del 722, come risulta nell'inventario appunto quell'anno (A - 786). Cosicché le pos-amo datare come eseguite tra il 1718 e 1721, quando il nostro artista era nel igore della sua giovinezza, poco prima nque di dipingere la bella tela vicentina r ordine dei Conti Thiene, che fra poco amineremo. Con ciò non andiamo errati cendo, che, nell'inviare l'Algarotti a Ve-zia, il Re di Polonia avea già a lui racco-ndato di servirsi, per un'opera moderna, Giambattista Pittoni; e si spiega perché Algarotti, nel commettergli la *Rotta di rasso*, dicesse «Il Signor Giambattista im-aginerà facilmente colla facilità dell'inge-o suo.» Chi abbia servito da intermedia-o per questa importante ordinazione, non è riuscito apprendere; non certo l'Alga-tti che nel 1722 era tenero bambino.

Sappiamo con documentata sicurezza che ietro Guarienti veneziano fu «Sensaro da adri e Provvisioner per il Re di Polonia» alle cui dipendenze si trovava quale Ispettore delle sue gallerie; potrebbe perciò darsi che egli fosse stato l'intermediario per la commissione dei due grandi quadri i quali misurano m. 3.06 per m. 2.37, e rappresentano due fatti de' più truci della vita di Nerone. L'uno ci fa vedere Agrippina sventrata sotto gli occhi del figlio; l'altro Seneca che muore per comando ed alla presenza del terribile suo discepolo.

La scena rappresenta il momento in cui, dopo le parole con le quali coraggiosamente Agrippina si scopre dicendo ad Aniceto: «Ferisci qui e percuoti quel ventre che diede in luce un Nerone», l'infame mandatario ha già fatto scempio, col suo pugnale, del corpo della donna che giace ormai finita, abbandonata sotto il ricco padiglione, fra le donne piangenti inorridite, mentre il figlio, teatralmente, è soddisfatto, ed il centurione ed il capitano presso a lui pare non dividano l'inumano sentimento del matricida. La scena è molto movimentata, il corpo della morente è ancora tutto fremiti, nella scomposta posizione, per gli atroci dolori; le abbondanti ricche stoffe, anch'esse molto mosse dai sussulti, ricadono in piegature frastagliate. Fra tanto tragico

G. B. PITTONI: LA MORTE DI AGRIPPINA, BOZZETTO (1718-21). MILANO, COLLEZIONE BOTTA (*fot. Zani*).

orrore, sorride inconsapevole il lieto fanciullo al forte abbaiare del fido cagnolino che solo può dimostrare al tremendo imperatore tutto il suo sdegno per l'atto barbarico compiuto. La testa del centurione presso l'imperatore è la stessa di quella di San Paolo, tanto lodata ai suoi dì, nella pala vicentina. Nell'altra tela l'artista rappresenta Seneca quando, dopo essere stato dissanguato, stentando a morire, estenuato dagli anni e dalla astinenza, sta per essere messo nel bagno bollente. Nerone, sotto la tenda, dal suo trono, spia con sorriso di soddisfazione gli ultimi spasimi del grande filosofo che gli fu sì amoroso maestro, mentre Anneo Stazio pare ancora voglia implorare misericordia negli estremi istanti del suo venerando amico. Anche qui, come nell'altro, la scena è mossa con alquanta teatralità; non felice la posizione di Nerone che pare stia per scendere malamente dal suo seggio regale. I tipi de' romani sono i soliti, le movenze tutte ben comprese, nel disegno corretto e nel giuoco del-

G. B. PITTONI: LA MORTE DI AGRIPPINA (1718-21). DRESDA. GALLERIA NAZIONALE.

G. B. PITTONI: LA MORTE DI SENECA. BOZZETTO (1718-21). MILANO, COLLEZIONE BOTTA (*fot. Zani*).

le luci e delle ombre, lasciando, sopratutto, in chiara evidenza il gruppo pietoso ai piedi del quale rivediamo il vezzoso ragazzino che indica al suo fido levriero la figura sinistra del terribile imperatore.

Di queste opere di sì rispettabile mole, in cui si riscontrano ancora traccie secentesche, abbiamo potuto trovare due bozzetti che Gustavo Botta, intelligente ed appassionato cultore delle arti, amante non solo delle cose belle, ma della storia a cui esse si riferiscono, conserva da qualche anno nella sua villa lombarda. Sono interessanti perché ci dimostrano con quale fervida facilità e speditezza il nostro artista buttasse giù sulla tela l'esplicazione prima, immediata del suo pensiero. A noi sembrano più forti, più sentiti, più rispondenti psicologicamente alle truci scene rappresentate, che le grandiose opere finite con amorosa cura della galleria tedesca. Vedasi quanta fierezza imponente e risoluta nella figura dell'imperatore che risponde al centurione con tanta alterezza. Vedasi la figura di Aniceto che, sospeso il pugnale nella infame operazione, ascolta le parole del tiranno. Qui tutto è

G. B. PITTONI: LA MORTE DI SENECA (1718-21). DRESDA, GALLERIA NAZIONALE.

impeto, tutto è ardore, nella rapidità, nella foga ardente, nella larghezza della pennellata e nella interpretazione più sintetica.

Lo stesso signor Gustavo Botta possiede una delle migliori opere del periodo lieto e luminoso del nostro artista: la Venere al cui braccio s'avvinghia Cupido bendato (*pag. 677*). Qui perfezione di linee, di forme e di fine esecuzione. Lo sguardo è penetrante, le labbra tumide, il sorriso dolcissimo. Pare vivo il suo corpo dalle carni morbide d'un tono caldo, dalle forme scolpite, dall'abbondante seno. Qui il Pittoni nel disegno, nel colore, nell'amore alla sua opera ha, nel nudo muliebre, con grande efficacia di memore pensiero, rievocato forme e colori tizianeschi, mentre nel drappo che copre in parte il corpo di Venere, di color oro vecchio, ed in quello indaco che sta sotto Cupido continua nelle sue felici contrapposizioni. La tela ottagonale faceva parte di una raccolta romana ed ora è, come si è detto, in quella Botta.

Della stessa epoca è la bellissima opera di soggetto allegorico della raccolta Haberstock di Berlino, ove alla jeratica testa di vecchio pensoso che riscalda le ossute mani al fuoco dell'artistico braciere (*pag. 679*) fa contrasto la lieta, opulenta ed esuberante giovinezza della bella donna che gli sta dappresso. In essa ritroviamo la stessa modella che servì per la Venere scultorea, per la Flora smagliante di Riva di Trento, per la Polissena raffinata del Louvre. La bellissima tela berlinese è anello di perfetta congiunzione tra questo periodo che fu caro ai francesi e quello susseguente, vigoroso e magistrale dell'arte del nostro Pittoni, che si inizia nell'ammirevole tela, fortunatamente testé ricuperata, della cappella dei Conti Thiene nel tempio di Santa Corona a Vicenza. Difatto la suggestiva testa di questo vegliardo dalla veneranda canizie, dal pensiero intenso nella rimembranza e nel rimpianto delle passate cose ha la stessa vigorìa di fattura, nel disegno, nella colorazione, negli effetti delle luci e delle ombre, della testa di San Paolo, della pala vicentina. Ma quanto maggiore suggestione qui per la forza psicologica di questa rappresentazione, nella quale, oltre al contrasto delle forme delle due differenti età, è con tanta efficacia ottenuto quello, ben più difficile, dei sentimenti propri dei due così discosti periodi della vita umana. Letizia, sorriso, gioia d'anima nel corpo di quella giovinezza insofferente pur dei veli che le coprono il largo seno; tristezza rassegnata e pensosa nella mente e nel cuore del vecchio che rimpiange i perduti beni e che, pur avvolto nei pesanti panni, cerca ristoro nel calore del fuoco che gli sta dappresso.

Vicinissime a queste sono le due opere di Trissino per cui l'artista si serve della stessa modella atteggiandone i movimenti e l'espressione a seconda dei vari soggetti che rappresenta. Più mossa, più viva, più procace in Diana che nella più tranquilla Venere; forte, audace nel nudo virile di Atteone dallo scorcio difficile. Qui letizia di paese lontano, aure mosse da brezza leggera, vestigia di passata grandezza. In entrambi sfolgorìo di colore proprio di questo periodo lietissimo del Nostro, a cui appartengono le due tele del museo vicentino per làscito della Contessa Porto-Gori e forse ordinate al Pittoni da uno stesso Conte Porto.

G. B. PITTONI: VENERE E CUPIDO (1721-22). MILANO, COLLEZIONE BOTTA (*fot. Zani*).

Siamo arrivati così, con le opere suaccennate, al 1723 quando il Pittoni conta trentasei anni, nel fiore della vita ed in tutta la sua potenza artistica. Fu allora che nel tempio monumentale di Santa Corona in Vicenza venne restaurata ed inaugurata, come nuova, la cappella dei conti Thiene. Monsignor Bortolan della Bertoliana, che fu tanti anni Prevosto dell'augusta chiesa, nella sua pubblicazione su Santa Corona dice: « Questa Cappella dei Thiene fu detta aurea per le molte dorature, poi la si chiamò dei Santi Apostoli, poi la si disse di Pio V perché alla sua canonizzazione (essendo egli Domenicano, e Domenicani essendo i padri di Santa Corona) vi fu introdotto anche questo Santo Pontefice. Le feste solenni si fecero nel 1712; con grandi parate fittizie chiamando da Venezia appositi artisti cioè Antonio Leonardi, fornitore che cambiò viso alla chiesa. Durarono otto giorni le feste con musica bellissima. A ricordo di queste solennità in onore del Santo Papa, si ordinò la nuova pala sull'altare della cappella Thiene a Giambattista Pittoni veneziano, con l'ordine di rappresentarvi i Santi Apostoli Pietro e Paolo al cui culto speciale i Thiene tenevano, con il ritratto di Pio V adorante la Vergine con santo bambino. Sul frontone fu scolpito: *D. O. M. Sacellum Divorum Petri et Pauli prisce vastato aureo ornamento ad resurgere aram insuper majorum voluntati obsequentes Michael et Jacobus fratres Thiaenaei Vicentii Co. filii extrui mandarunt anno Domini 1723.* Tutto il restauro fu compiuto il 5 aprile 1725. »

Monsignor Bortolan non ebbe mai però, nella sua lunga permanenza a Santa Corona, la visione della pala ordinata dai Conti Thiene al Pittoni, inducendosi a credere, con fondata ipotesi, che la grande tela fosse stata, dalla manìa classicheggiante, reietta, dispersa o distrutta. Ché, difatto, nella monumentale cappella Thiene figurava fino a poco fa, al posto suo, un grande crocefisso marmoreo. Con l'insistenza delle nostre ricerche, fondata su ostinati studi, con l'aiuto sapiente e paziente del prof. Luigi Ongaro direttore del Museo vicentino, avemmo la soddisfazione di vedere, pur sofferente dall'abbandono e dall'incuria, risorgere a novella luce, dopo secolare oscurità, la bella e grande tela dell'altare dei Thiene, i quali, se fossero vivi, certo ne gioirebbero e mostrerebbero con noi viva la gratitudine al Direttore del Museo vicentino. La pala risorta, ammirata ed apprezzata dal Fogolari fu, per suo consiglio e col consenso dei preposti alla sua conservazione affidata a cauto e sapiente restauro. Noi l'abbiamo amorosamente seguita, prima nella soffitta della chiesa di Santa Corona ove era malamente arrotolata e nascosta fra le ragnatele e i rifiuti, poi nello studio del restauratore lombardo, osservando giorno per giorno la guarigione lenta per la opportuna cautela, finché, sfolgorante di luce, tornò al primitivo stato, piacevole e lodevole. La Vergine (*pag. 683*), che scende dal cielo fra le nubi argentee, posa i piedi su di un soffice cuscino di velluto verde con fiocchi rasati. Il bimbo non è sostenuto dalle sue mani, ma assiso sulle nubi il cui candore si confonde con quello dei pochi lini che coprono in piccola parte il suo bel corpicino nudo. Maria, anche qui, sollevando i pannolini, fa l'atto di abbracciare la sua creatura. Basterebbero le sole sue mani per far classificare l'opera del mae-

G. B. PITTONI: SOGGETTO ALLEGORICO (1722-23). BERLINO, RACCOLTA KARL HABERSTOCK.

G. B. PITTONI: VENERE E MARTE (1721-22). TRISSINO (VICENZA), VILLA DEL CONTE PORTO (*fot. Zanetti*).

stro, d'una eleganza e correttezza di forma magistrale. La Vergine ha i capelli d'un biondo cinereo, mentre il bimbo, ricciuto, li ha biondi fulvi. Sotto, adoranti, gli apostoli Pietro e Paolo dimostrano la loro vecchiaia nella canizie e nelle rughe profonde, non nel vigore delle membra e nelle positure. San Pietro, con un ginocchio sul consueto piedestallo arcuato, sostiene il libro della fede e implora la Vergine mostrandole le chiavi del Paradiso ch'egli brama schiudere per sé. Paolo ha testé interrotto la preghiera, come si vede dalle cinghie slacciate del suo messale, e, ancor compreso della lunga meditazione, alza la mano al cielo additandolo quale fonte di ogni bene.

Lodata ai suoi tempi specialmente la testa di questo vecchio Apostolo in difficile scorcio: la veneranda barba canuta è mossa dal vento, e i capelli candidi fan corona alla sua fronte pensosa. Pure in iscorcio è espressiva la testa di Pietro e fa pensare agli abbronzati pescatori chioggiotti, mentre di tanta finezza, a mani giunte, è il ritratto di Pio V che prega la Vergine pel bene del suo gregge. Di stoffe rosse violacee è la veste di Maria su cui cade il ricco manto celeste dal cupo indaco al lucente cobalto; Pietro ha vesti grigiazzurre con mantello di velluto color oliva; Paolo è avvolto nello sfolgorante manto rosso vivacissimo che copre il suo abito di velluto. Ovunque profondità di scuri, lucentezza di lumi, accortezza di disegno, specie nelle variate po-

G. B. PITTONI: DIANA E ATTEONE (1721-22). TRISSINO (VICENZA), VILLA DEL CONTE PORTO (*fot. Zanetti*).

sizioni delle mani e dei piedi. Nella testa di Paolo noi rivediamo quella della raccolta Cecconi di Firenze proveniente da una galleria patrizia veneziana, e pensiamo potesse esserne lo studio amoroso. Ed amorosamente è pure disegnato un particolare di secondaria importanza ma di non facile effetto: il messale dalle pagine mosse che si accartocciano sotto la mano di Pietro.

Il quadro misura m. 1.50×2.50, e siamo lieti di saperlo rimesso sull'altare della cappella Thiene nel magnifico tempio vicentino.

Già facemmo note le relazioni tra il Pittoni e la Corte di Spagna che s'iniziano, ad opera del Juvara, nel 1735: qui aggiungeremo che quelle relazioni erano di poco state precedute da lusinghieri rapporti con la Corte di Savoia. Ne viene sempre più confermata la notizia del Longhi intorno alla diffusione dei lavori del Pittoni in gallerie di sovrani stranieri, notizia non altrimenti precisata. Quando fra il 1731 e il 1733, nella Reggia di Torino, si trattò di rimodernare quella che già era stata camera di lavoro della Regina e che divenne la cosidetta camera del Solimene, dai dipinti che vi si raccolsero di questo artista, il Pittoni [1] ebbe, insieme con altri artefici contemporanei, l'ordinazione di una tela, il cui soggetto era la Figlia di Jefte (*pag. 685*); e noi opiniamo che a detta ordinazione non fosse estraneo con il suo consiglio lo stesso Juvara allora architetto ufficiale della Corte Sabauda, il quale lasciò in Torino ricca messe di opere monumentali. Il quadro, a giudicare dalle tele che dovevano corrispondergli, del Conca, del Masucci, del Monti (alcuna delle quali è tutt'ora al Museo civico di Torino), doveva essere di dimensioni piuttosto notevoli. Difatti queste opere erano state ordinate più grandi di quelle del Solimene che stavano sotto di esse. Nelle schede del prof. Baudi di Vesme [2], una, messa cortesemente a nostra disposizione, ricorda, traendolo da documenti della Real Casa, quanto segue: «1733, 26 gennajo. In Venezia al Pittor Signor Giambattista Pittoni, in conto di un quadro che sta facendo in servizio di Sua Maestà, Lire 421,17,6.» «1733, 17 agosto, item per saldo item Lire 1265,12,6.»

Il quadro, così pagato, stette parecchi anni tranquillo nella Reggia; le vicende che condussero al suo, da noi creduto, disperdimento, cominciano con il periodo francese. Una nota del Concierge del Real Palazzo, citata dal Rovere [3], ricorda infatti i «tableaux sortis du palais par un arreté du premier vendemmiaire au IXme du gen. Jourdan... qui autorise le concierge du dit palais à delivrer tous les tableaux et autres objets d'arts qui seraient choisis comme propres à faire partie du muséum de peinture et de sculpture qui va être etabli près de l'Athénée...» I quadri ricordati sono i quattro del Solimene, i due del Masucci e del Conca, e poi, senza nome di autore: «Le Triomphe du Mardochée d'auteur bolonais»; «Le Sacrifice de Jephte, d'auteur venitien».

Essi furono allora trasportati all'Accademia delle Scienze, donde nel 1804 tornarono, per ordine di Napoleone, al palazzo Reale. Senonché nel 1832 le collezioni della Reggia furono smembrate asportandosi da essa, per la costituzione di quel primo nucleo di dipinti, dai quali trae origine l'attuale Pinacoteca, i pezzi migliori. Da allora perdemmo le traccie del Pittoni, il quale, certo, uscì dal Palazzo insieme con le quattro tele del Solimene.

G. B. PITTONI: SAN PIETRO E SAN PAOLO ADORANO MARIA (1723).
VICENZA, CHIESA DI SANTA CORONA (*fot. rag. Nicola Cavalli*).

G. B. PITTONI: STUDIO PER UN PARTICOLARE DEL SACRIFIZIO DI JEFTE. VENEZIA, MUSEO CORRER (*fot. Fiorentini*).

Senza dubbio il quadro, data l'alta sua destinazione, doveva avere avuto dall'artista le più attente ed amorose cure; perciò maggiormente spiacevoli ci riescivano le nostre infruttuose ricerche. Quale letizia dunque allorché Giuseppe Fiocco, di ritorno da uno dei suoi frequenti viaggi d'istruzione, ci additò un quadro superbo del nostro Pittoni, che riconoscemmo subito per l'esule torinese, ottimamente conservato e piacevolmente ammirato nel palazzo Reale di Genova come opera del Solimene (*pag. 685*).

Ecco una delle tante frodi al povero nome che fu tanto grande ai suoi dì ed ingiustamente, di poi, obliato, specie nella sua terra.

Giacché il quadro proveniva dalla Reggia sabauda, bastava aver consultato i vecchi cataloghi o la descrizione del Real Palazzo di Torino del Rovere, per poter dare la giusta attribuzione all'importante dipinto, il quale, se ebbe compagni nella stanza da lavoro della Regina i quadri del Solimene, ha pur tale diversità di forme, di forza e di colore da far chiaramente comprendere la differenza dell'origine.

G. B. PITTONI: IL SACRIFICIO DI JEFTE (1733). GENOVA, PALAZZO REALE.

G. B. PITTONI: DISEGNO PER LA PALA DI SAN CARLO BORROMEO (1737). VENEZIA, MUSEO CORRER (*fot. Fiorentini*).

Nulla attenua però la nostra letizia nell'aver ritrovato l'opera finora sfuggita alle nostre ricerche e saperla, se non nell'appartamento regale per cui fu ordinata, pur sempre di proprietà e di godimento dei nostri Principi Sabaudi che l'ebbero dal grande antenato Carlo Emanuele III il quale onorò dei suoi ordini il nome di Giambattista Pittoni.

Il colore è simpatico, caldo, vivace nel rosso fuoco che primeggia a sinistra nel gruppo degli armigeri, negli abbigliamenti delle donne piangenti, nel candore della veste talare del sacerdote officiante, nelle sete, nei damaschi, nei velluti, dai gialli oro vecchio all'indaco profondo e, sopratutto, nella vergine che sta per essere immolata, avvolta in ricche seriche stoffe che dalle spalle ricadono in lungo strascico sui gradini dell'altare funesto. La tonalità generale quasi dorata da un tramonto fonde quegli svariati e smaglianti colori sempre

G. B. PITTONI: SAN CARLO BORROMEO ADORA LA VERGINE. (1737). BRESCIA, TEMPIO DELLA PACE (*fot. Capitanio*).

cari al Pittoni. Si comprende come egli ne abbia con amore curato la composizione, studiandone, come s'è detto all'inizio, il disegno non solo nell'insieme, ma nei particolari; questo si deduce dai disegni, recentissimamente trovati nel Museo Correr di Venezia, ove si vede come egli abbia composto prima di tutto il gruppo delle quattro persone che devono, per essere più significative, campeggiare nel quadro; e ne abbia tanto curato l'espressione rassegnata nella sacrificante, di dolorosa condiscendenza in Agamennone, di meraviglia nel ragazzo che sostiene il vassoio da cui è stato tolto allora il pugnale.

Siamo arrivati alla piena maturità dell'artista, quando egli ha raggiunto nella tecnica la maggiore potenza, quando la sua tavolozza si è arricchita di tutta una nuova serie di colori più saldi e vigorosi, i quali, unitamente alla maggior forza del disegno, ben giustificano la meraviglia di chi, confrontando le opere di questo tempo con le sue più giovanili, è quasi indotto a pensare due artisti diversi. Un nucleo poderoso di questa forte maturità troviamo a Brescia, in parecchie chiese [4].

Nel vastissimo e monumentale tempio della Pace, sull'altare marmoreo dedicato a San Carlo Borromeo il Pittoni rappresenta il Santo in adorazione della Vergine che gli appare col divino fanciullo fra due angeli avvolti nei consueti veli cinerei dalle luci cerulee, i quali additano al Santo le vie del cielo. Egli, dal caratteristico naso allungato, dalla macilenta figura chiusa nella purpurea veste cardinalizia cui è sovrapposto il candido camice dalle ricche trine, è in atto di profonda umiltà assorto nella celeste visione. Lo sguardo intenso, pieno di fede e di grazia, non si stacca dalla divina apparizione; mentre la Madonna in atteggiamento tenerissimo accetta le sue preci. L'angioletto vezzoso, dalle morbide carni di tono caldo, bacia con grande letizia il crocefisso che tiene fra mano. L'opera, ottimamente conservata, porta la data del 1737, e della parte inferiore abbiamo trovato il disegno al Museo Correr. Brescia conservava pure il bozzetto di questa opera che ora si trova in una villa privata del bergamasco.

Nel tempio dei Santi Nazario e Celso è la grande tela rappresentante l'*Adorazione dei Magi* (*pag. 689*), sontuosa per movimento di personaggi, per ricchezza di seriche stoffe, per magnificenza di drappi arabescati, di soffici velluti, di preziosi ermellini, di luccicanti gioie, di lunghi strascichi, di frangie e d'ornamenti dorati. Il sorriso di Maria, la grazia del Bimbo, la vivacità del colorito, tutto concorre alla letizia dell'insieme: i gialli aurati si sposano ai verdi cupi, l'incarnato si sposa al cilestrino, agli azzurri ed ai cinerei, i riflessi caldi aurati a quelli metallici più freddi, e tutti formano, in tanta varietà, un'armonia piacevolissima. Il conte Dino Barozzi possiede a Venezia il modello gustosissimo di questa grande opera (*pag. 691*) per la quale noi abbiamo trovato nella raccolta Correr il disegno del giovinetto che sostiene lo strascico regale (*pag. 690*).

Nel piccolo oratorio delle Sacre Stimmate, accanto alla chiesa di San Francesco della Vigna in Venezia, è un'opera eccellente del nostro Pittoni che rappresenta il *Sacrificio d'Isacco* (*pag. 692*). L'Angelo del Signo-

G. B. PITTONI: L'ADORAZIONE DEI MAGI (1739-40). BRESCIA. CHIESA DEI SANTI NAZARIO E CELSO (*fot. Capitanio*).

G. B. PITTONI: DISEGNO DI UN PARTICOLARE PER L'ADORAZIONE DEI MAGI. VENEZIA, MUSEO CORRER (*fot. Fiorentini*).

re ferma il braccio dell'angosciato Abramo mentre per sublime obbedienza sta per vibrare il colpo fatale che gli toglierà l'unica sua creatura. Isacco è già bendato sulla catasta di legna pronta per l'olocausto mentre, nell'artistica conca di rame, arde il fuoco. I nudi dei due giovinetti, l'uno angelico, l'altro terreno, belli entrambi nelle opposte positure, freschi, morbidi e sapientemente modellati, staccano sulle vesti cinere del vecchio Abramo, sul fondo cupo del cielo oscurato, e sono parzialmente e pudicamente avvolti in leggere seriche stoffe di più vivaci colori. La suggestione del quadro è però concentrata nell'espressione intensa dello sguardo di Abramo, nell'angoscia profonda e rattenuta che lo invade, pur nell'obbedienza e nella sottomissione. Incredulo, non ancor sciolto dal braccio che ferma il pugnale lucente, con l'animo nello sguardo,

G. B. PITTONI: L'ADORAZIONE DEI MAGI (1739-40).
VENEZIA, GALLERIA BAROZZI (*fot. Alinari*).

G. B. PITTONI: IL SACRIFICIO D'ISACCO (1742-43). VENEZIA, ORATORIO DELLE SACRE STIMMATE (SAN FRANCESCO DELLA VIGNA). (*fot. Graziadei*).

ascolta le parole angeliche che gli ridonano la sua creatura, e, quasi non convinto della realtà, i suoi occhi s'inumidiscono per la commozione. Nessuna delle vecchie cronache venete fa menzione di quest'opera degna di vero encomio; trattandosi però di un quadro completamente staccato dalla decorazione dell'oratorio, è facile argomentarne la provenienza privata da qualche pio testatore. Ad esso è gemella, nella stessa parete, di egual misura ed in egual cornice, un'altra tela che di primo acchito potrebbe credersi uscita dal pennello del Nostro, rappresentante *Rebecca ed Eleazaro,* opera bellissima e, certamente a nostro avviso, di Nicola Grassi, il quale sentì fortemente l'influenza di Giambattista Pittoni, come vedremo in altro luogo.

Veramente spirituale è il quadro d'altare che trovasi nella cappella della sontuosa villa dei conti Lechi a Montirone nel bresciano, villa costruita sui disegni dell'architetto Turbini, tra il 1730 e il 1746, e sfarzosamente affrescata dal Carloni. La pala è molto simile a quella che trovasi in Sant'Alessandro della Croce a Bergamo, specie nella parte superiore. Esse furono commesse al Pittoni rispettivamente dal conte Alessandro Tassis e dal conte Pietro Lechi, probabilmente amici o parenti, nello

G. B. PITTONI: SAN GALLIANO LECHI E SAN GIROLAMO MIANI ADORANO LA VERGINE (1747). MONTIRONE (BRESCIA), COLLEZIONE CONTE LECHI (*fot. Bravo*).

G. B. PITTONI: ASSUNZIONE DI MARIA (1747-48). CALVISANO, COLLEZIONE CONTE LECHI (*fot. Bravo*).

esso torno di tempo; poco dopo cioè il ompimento della monumentale costruzione ettecentesca, alla fine del 1746 o al prinipio del 1747, appunto quando veniva posta ra i ricchi marmi la tela bergamasca. Più eta questa per maggior movimento nella iscesa della Vergine dal dolce sorriso su ubi argentee, trasportata da vaghi aneli, per maggior serenità di colorito nelle inte smorzate, per maggior distanza fra il ruppo superiore e l'inferiore, per tranquila luminosità nella luce lontana del cielo u cui sfonda il castello turrito. Maria, dolissima, porge con grazia il suo Bimbo al-'adorazione di San Galliano Lechi, francecano uscito dalla patrizia famiglia bresciaa, mentre, di sotto, San Gerolamo estasiao adora la triplice visione (*pag. 693*).

Di quest'opera delicatissima trovammo, parecchi anni or sono, nel Seminario di Venezia, il bozzetto certamente offerto in vita, o lasciato in morte, all'istituto da uno lei vari canonici della famiglia Pittoni che si succedettero negli ultimi secoli fin quasi ai nostri giorni nell'insegnamento religioso. Fra essi lasciò maggior traccia di sé Giovanni Battista quondam Leonardo per le molteplici sue pubblicazioni di diritto canonico, di storia veneta, e perfino burlesche.

A Calvisano, in un'altra villa degli stessi conti Lechi, nell'appartamento del conte Fausto, si conserva un gustoso quadretto, bozzetto spontaneo e piacevole di un'opera grandiosa da noi invano cercata, rappresentante l'Assunzione di Maria Vergine (*pag. 694*). La composizione è originale e commossa: leggiera, chiara, veramente divina nella parte superiore; più decisa, forte e sicura in quella inferiore, ove è graziosissimo l'angioletto inginocchiato sull'orlo del sarcofago donde è appena uscito il corpo della Vergine. Dal sarcofago ricadono i bianchi lini in cui era stata avvolta dagli apostoli la venerata salma, mentre l'Angelo, custode della tomba, seguendo con lo sguardo estasiato l'ascesa di Maria, agita il turibolo perché i sacri incensi accompagnino nel regno de' Cieli la Madre di Dio. Per questa figura il Pittoni si servì dello stesso modello che adoperò per l'angelo in primo piano a destra nel quadro del San Carlo Borromeo di Brescia.

In Vicenza nel soppresso oratorio della Beata Vergine del Rosario vi era un grande quadro d'altare, rappresentante appunto l'Assunzione di Maria [5], del quale, quasi certamente, è questo il bozzetto, piacevolissimo per vivacità di colorito, a cui il tempo ha dato una leggera patina di un giallognolo aurato che lo rende anche più armonioso. Esso probabilmente, proviene dalla chiesa di San Giacomo dall'Orio di Venezia [6].

LAURA COGGIOLA PITTONI.

---

(1) BARTOLI, *Notizia sulle Pitture, Sculture, ed Architetture che ornano le Chiese e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia.* Venezia, 1778, p. 38. — PAROLETTI, *Turin et ses curiosités.* Turin, 1819, pag. 48.

(2) BAUDI DI VESME A., *Catalogo della R. Pinacoteca di Torino.* Torino, 1899, p. 163-65.

(3) ROVERE, *Descrizione del Real Palazzo di Torino.* Torino, 1858, pp. 17-18.

(4) CARBONI G. B., *Le pitture, le sculture di Brescia, che sono esposte al pubblico.* Brescia, Rossini, 1760. — FE' D'ISTRIANI L. F., *Storia, tradizione ed arte nelle vie di Brescia.* Vol. II, pag. 2 e 3; vol. IV, pag. 40; vol. VIII, pag. 24; vol. IX, pag. 56. — SALA ALESSANDRO, *Pitture e belle arti di Brescia,* Brescia, Cavalieri, 1834, pagine 86, 69, 95.

(5) VENDRAMIN MOSCA, *Descrizione delle architetture, pitture, e sculture di Vicenza,* Vicenza, 1779, p. 102.

(6) Mons. GIO. COSTANTINI, *La chiesa di San Giacomo dall'Orio,* Venezia.

IL PITTORE CIPRIANO E. OPPO.

Cominciando una *vita* di Cipriano E. Oppo all'uso del Vasari, converrebbe prender le mosse con le lodi al Cielo che volle ornare il nostro artista di tanti e variati doni. Ché sebbene egli abbia lavorato di pennello più di quanto molti si figurano, e sempre più, e con crescente scrupolo, lavori, gli è rimasto tempo per una quantità di altre cose: i disegni satirici che, durante parecchi anni, fregiarono l'*Idea Nazionale*, e che lo rappresentano in aspetto assai diverso da quello che risulterebbe dalle pitture soltanto; gli scritti critici, animosi e pungenti; ed anche pagine di immaginazione e colore, come certe note di un viaggio in Tripolitania, da fare invidia a più d'un letterato professionista.

Non basta: ché essendo egli il contrario preciso dell'artista chiuso nelle proprie fantasie e nel proprio studio, ed anzi avendo sempre sentito, intensamente, le passioni e le vicende della politica, e quelle che si potrebbero chiamare della « politica d'arte », l'abbiamo visto e vediamo a polemizzare, discutere, organizzare; e, in somma, cercarsi beghe e grattacapi. Non per nulla, di recente, con tanto calore egli scrisse di Nino Costa. Non stiamo a cercare se la simpatia per un temperamento sì affine gli fece un tantino esagerare il significato del Costa come pittore. È probabile gli sarebbe parso profanazione isolare uno fra i molteplici aspetti di quella figura, e calcare il giudizio soltanto su di esso.

Non si è creduto, a nostra volta, tacere di queste varie attività e disposizioni, perché giovano a mettere in rilievo un fattore intellettuale; senza di che non saprebbero spiegarsi bene forme e sviluppi della pittura dell'Oppo. La parola « intellettuale » è, in materia d'arte, fra le più equivoche; e non la usiamo senza precauzioni. Per suo conto il lettore, comunque insospettito dalle macchinazioni simboliste, neoclassiche e di cento sorta, non immagini un artista che congegna il proprio lavoro a forza di riflessione; e più con i discorsi che sulla tela.

Niente, in Oppo, d'un intellettualismo schematico, e a cadenza letteraria. Il suo, è intellettualismo sano; presente e partecipe, ma tutto fuso nelle operazioni dell'istinto e della sensibilità. Del resto, un fermento intellettualistico, una facoltà di accompagnare e governare con l'esperienza critica le vive impressioni, sono imprescindibili in qualunque artista, di civiltà, come la nostra, riflessa e matura. E l'intellettualismo di Oppo, a cercargli confronti, si potrebbe, per esempio, accostare a quello d'un Matisse che delle proprie straordinarie qualità

C. E. OPPO: PONTI SUL TEVERE (1913) (*fot. Faraglia*).

critiche si giovò a concentrare, nell'estremo rigore, l'emozione pittorica. Con questo non si esclude che talvolta il Matisse abbia reso un po' stridula ed irritante tale emozione; e, almeno in apparenza, saltuario lo sviluppo. Ma nessuno potrà dire l'abbia deturpata di grossi espedienti, inceppata in formule, e chiusa nella gabbia di programmi; come càpita a intellettuali di bassa lega, che ostentano le proprie ideuzze e gli imparaticci, allo stesso modo che certi ignoranti seminano i propri discorsi di pompose citazioni.

Gli inizi dell'attività di Oppo risalgono, per noi, all'incirca al 1912-1914; il precedente periodo si può considerare di prepa-

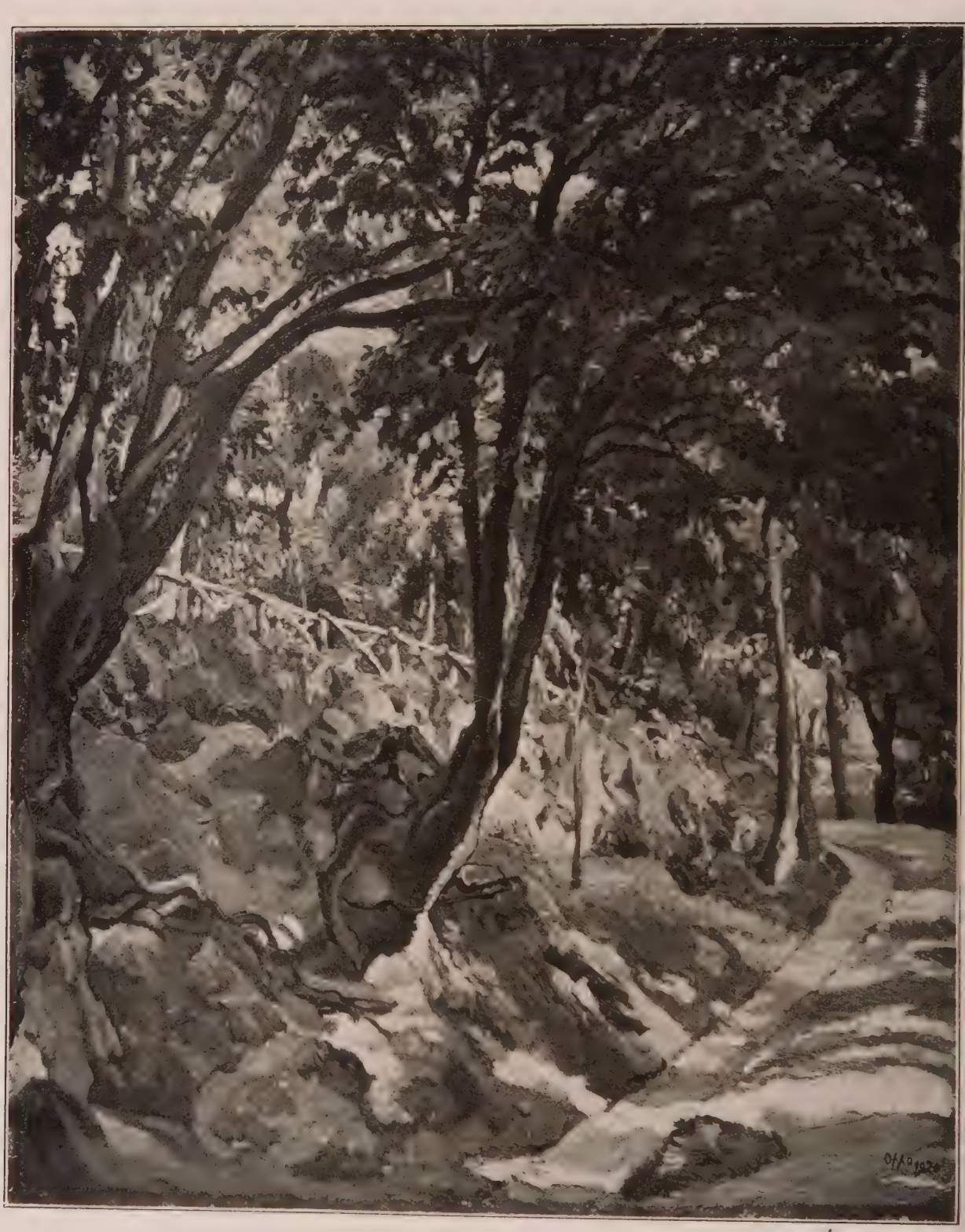
C. E. OPPO: RITRATTO (1918).

razione e assestamento. Egli « debuttò » alla battagliera *Secessione* romana, in pieno trionfo futurista; mentre quelli che non avevan coraggio di saltare il fosso, e arruolarsi nelle schiere marinettiane, occhieggiavano dalla sponda, praticando un postimpressionismo banale, e rifacendo di sulle fotografie Cézanne e i cubisti. Di tutto questo, in Oppo, non il minimo segno. E se, nei primi paesi, ritratti e nature morte (*pagina 697*), di un colorito acre, mordente, quasi arso, è, piuttosto, un certo influsso

C. E. OPPO: RITRATTO (1916).

matissiano, vale per lui quanto si è detto pel Matisse: ché egli non considerò Matisse come un esemplare, ma sottoponendolo ai reagenti del proprio temperamento critico.

Contro la facilità a dilagare nelle solite terre e nei verdi piombo dei cézanniani di maniera, si compiaceva, forse con qualche perversità, ad armonizzare valori paradossali e quasi inafferrabili; come chi, satirizzando la monotonia della canzonetta in voga, si diverta a far salti mortali sugli acuti del violino. Disposizione nella quale tuttavia



C. E. OPPO: VILLA BORGHESE (1917). PROPRIETÀ PONZANI.

mancava la serenità contemplativa da cui posson nutrirsi vaste opere; ma eran tempi confusi e agitati; e non c'è da stupire che il polemista togliesse la mano all'artista. Scoppiò la guerra; Oppo fu ferito, gravissimamente, tra i primi. Soltanto nel 1916 tornò ai pennelli; e seppe subito affermarsi in maniera più pacata.

Gli era rimasto il gusto delle armonie strane e rarefatte; e il senso del movimento prevaleva su quello della composizione e del volume. Ma egli aveva anche bruciato negli acidi matissiani molti residui impressionisti; e si rimetteva a cercare un paesaggio, una figura, intendendo ad un'espressione semplice e nativa. Fra le opere di una maniera che, all'incirca, può datarsi fra il 1916 e il 1920, alludiamo sopratutto ad una serie di paesi, di giuste dimensioni; ritratti, e figure all'aria aperta (*pag. 698*). Segnatamente, una mezza figura di donna dal cappellino quasi manetiano, e, dietro, un segno di palme che evoca tutto un giardino. E un gruppo di due amanti in campagna, in una sosta che sembra gravata da non so che tedio o rancore; l'uomo con un giornale spiegato, la donna che guarda vuotamente di sotto all'ombrello; discretissima allusione figurativa di una specie di tristezza e atonia che occupa tutta la sua ispirazione di questo periodo. Non già che egli si esprima stancamente. E ce lo dice l'altro ritratto di donna, nella raccolta Fiano; e il paesino con il pagliajo disfatto; o quello con gli alberi precipiti sul viottolo soleggiato (*pagg. 699-700*). Con nervosa incisività, attizzando e tormentando i contorni, egli esprime uno stato d'animo distaccato e direi quasi stonato; come si prova uscendo in campagna, troppo avvelenati dalla vita cittadina per godere e mischiarci a quella pace. La lirica moderna ha ricavato effetti caratteristici da siffatte impressioni; che si ritrovano, con piena originalità, nella pittura di Oppo in questi anni.

Ma basterebbe il quadretto delle *Begonie* (*pagina 701*) a indicare come egli, frattanto, sentisse bisogno di una definizione formale più meditata. E il ben noto *Ritratto della fidanzata*, era alla Galleria d'Arte Moderna in Roma. Dipinto nel 1920, esso precede d'assai il cosidetto movimento neoclassico; con il quale, se occorra ripeterlo, Oppo non ebbe nulla da spartire. Ed è possibile che, in cotesto ritratto, si senta un lieve ricordo di pinacoteca: nella decoratività della acconciatura, nella poetica dignità dello atteggiamento, nello stesso fasto del colore. Ma si confronti con le esercitazioni dei neoclassici; quando, assumendo i moduli del più trito accademismo, li campirono di vernici stridenti e piatte, a scorgere la diversità dell'intento verso una pittura solida e costrutta; magari costrutta con un impegno di cui sopravvivono, mortificanti, le tracce. E si capisce che, ormai, l'Oppo non poteva cercare che di consolidarsi sulle posizioni conquistate, ampliando le forme e semplificandole; e i lavori tra il 1920 e il 1924 rendon conto di uno sforzo assiduo a tale effetto; a volte con preoccupazione fin troppo esclusiva di fornire soltanto un « pezzo di pittura »: la *Scena di famiglia* (*pag.*

C. E. OPPO: SCENA DI FAMIGLIA (1923).

704) per esempio, dipinta nel 1923; e nella quale si direbbe appunto che quella preoccupazione ecceda con qualche cosa di statico e massiccio; mentre si è notato quanto fosse più facile all'Oppo sfoggiare valori di movimento; e come sieno in lui risorse non infrequenti di messinscena brillante e inaspettata.

Tra le sue cose più robuste di questo periodo, il *Ritratto dell'incinta* (*pag. 707*); e la stessa qualità del soggetto si adattava al trattamento sommario, alla severità (nero e grigio) dei toni. È di quei dipinti, come il ritratto di donna nella raccolta Fiano, dove la caratterizzazione giunge ad una quasi ostentata crudeltà, che fa torcer la bocca agli schizzinosi. Nel *Bambino dormente*, (*pag. 706*), in questi ultimi riguardi il pittore si è raddolcito; e la plastica non è meno intensa. Finché si giunge alla *Fanciulla dormente* (*pag. 709*), che fece scalpore alla Biennale romana, perché si volle credere l'Oppo avesse preteso di opporre alla *Olympia* di Manet un soggetto analogo, trasferito in ambiente borghese e trattato in modo da scorbacchiare sia la volgarità del nudo realistico, sia la scipita preziosità del nudo neoclassico, accampati nelle sale circostanti. È probabile, anzi sicuro, che Oppo non ebbe nessuna di queste inten-

C. E. OPPO. RITRATTO DI ARNALDO FRATELLI (1919) PROPRIETÀ PONZANI.

C. E. OPPO: BAMBINO DORMENTE (1921) (*fot. Barsotti*).

zioni; l'assunto pittorico era di per sé assai grave, senza appesantirlo con intenti polemici e dimostrativi. Segni di fatica eran cosparsi su tutta la tela; sebbene, una volta più, essa attestasse la lealtà dell'artista. Ed oggi a me pare che, nella *Fanciulla dormente*, sia principalmente da scorgere l'indizio di una saturazione; la logica di un temperamento spinta alle conseguenze estreme; e la necessità di liberarsi in un fare più leggero e in condizioni meno premeditate.

Ma Oppo non è di quegli artisti che hanno la strada facile e piana. E gli conveniva compiere ancora due tappe, in direzioni apparentemente discordi; prima di giungere dove oggi lo troviamo, con le qualità immediate ed acri d'un tempo, e quanto è riuscito ad acquistare in un durissimo decennio di prove. La prima tappa è documentata nella tela di vasta superficie: *Susanna al bagno* (*pag. 708*), della raccolta Giordani: un nudo polputo, su uno scenario di fronde lussureggianti, massi muscosi ed acque correnti. Si pensa subito al Tintoretto, al Rubens, al Veronese; non già che l'Oppo, cercando respiro nella vastità decorativa, si fosse deliberatamente rifatto a tali modelli; ma in soggetti simili, e il *Mosè ritrovato* dello Spadini sta a confermarlo, il richiamo è impossibile ad evitare. Specie nel paese a destra di chi guarda e nelle figure dei vecchioni, è una vivacità cromatica senza riscontro in opere precedenti dell'Oppo. Ma

C. E. OPPO: INCINTA (1921) (*fot. Vasari*).

C. E. OPPO: SUSANNA AL BAGNO (1924).

C. E. OPPO: FANCIULLA DORMENTE (1922).

non è da meravigliarsi che, nell'insieme, manchi la freschezza di esecuzione che specialmente una gran superficie dimanda; e che costituisce una delle massime difficoltà dell'arte. Anche è da chiedersi, e l'esempio citato dello Spadini calza a capello, se in una tradizione deviata come la nostra, e che faticosamente cerca ritrovarsi, sieno addirittura ragionevoli e probabili siffatti bruschi conati verso il monumentale. L'intenzione è alta; ma l'intenzione non basta all'arte. I rapporti di ritmo compositivo e pienezza plastica, con la superficie e lo squadro dell'opera, si considerano presso che accidentali; o meramente subordinati all'impegno e al tempo che l'artista poté dedicare all'opera stessa; ed hanno invece una logica infinitamente più complessa e che sfugge al proposito individuale. L'Oppo era troppo critico per non accorgersi di tutto questo; e il suo nuovo dipinto: *Carabinieri* (*pag. 711*), segnò altro indirizzo che verso l'emancipazione nel monumentale e decorativo. Si tornava al « pezzo di pittura », ritrovato sul vero con una intransigenza e forse una durezza che parvero eccesso di realismo. Contro quella staticità, nociva in composizioni come la *Scena di famiglia*, l'Oppo accentuò il partito luministico, che rilevasse gli elementi più espressivi e arieggiasse la costruzione. Lo approfondimento di cotesto partito, un tono più caldo e soffuso, avrebbero certo potuto contro il risentimento un po' aspro di cui s'è detto sopra. Ancora una volta si sentiva bisogno, non di maggiore onestà e determinatezza, che sarebbe stato difficile; ma di un po' abbandono e di mistero.

Mi piace avviarmi alla conclusione osservando che sono appunto questi gli elementi sempre più presenti nella produzione dell'ultimo biennio; senza, naturalmente, si sieno smussate le esigenze dell'artista, nei riguardi della solidità e pienezza formale; come si vede anche in opere ultimissime: il *Ritratto di profilo* (*pag. 712*), rude come un pezzo di affresco. Ma intanto, a difendersi dalla propria tendenza a una legatezza di impianto e di esecuzione che, in opere di vasta superficie, aveva finito collo incepparlo, l'Oppo venne applicandosi ad una serie di tele minori, principalmente di figura; nelle quali gli fu possibile portare la esecuzione alla finitezza estrema, al tempo stesso che restavan vivi ed attivi uno spirito d'invenzione e un senso di sorpresa, che spesso si perdono passando al quadro dal « bozzetto ». Si tratta di gruppi familiari, piccoli ritratti femminili a figura intiera, ecc. (*pagg. 713, 714, 715*); e se nel precedente tirocinio c'era abbastanza da rassicurare contro ogni pericolo che l'Oppo potesse concedere d'intenzione al troppo grazioso, la sua serietà e scaltrezza escludevano che, cercando di raggiungere la definizione più nitida nella materia più ricca, egli cadesse nella « vignetta » e nella cifra. Questo accadde ad alcuni settecentisti, e ad alcuni « macchiaioli » tipo Borrani; non al Lega e, sopratutto, non al Fattori, che nel ritratto, quasi sconosciuto, del gentiluomo vestito in nero, contro uno sfondo di tendaggi color smeraldo e un tappeto

C. E. OPPO: CARABINIERI (1925).

C. E. OPPO: RITRATTO (1927).

rosso, turchino e bianco, dette qualcosa da potersi confrontare ai più smaglianti e preziosi « terzini » dipinti nel cinque e seicento.

Contemporaneamente, l'Oppo conduceva dipinti che, sempre con questa vivezza di tono, gli consentivano un'espressione più complessa e approfondita; per esempio il ritrattino di bimbo: *Luciano* (1927); la mez-

C. E. OPPO: LALLETTA (1925).

za figura di giovane donna, vestita d'un color di erba nuova e in atto di leggere; il *Ritratto della Signora Baratelli*, in grigio e viola scuro. Non trascurava il paesaggio; ma soltanto in questi ultimi mesi poteva impegnarvisi, da riportare in esso, dove pure aveva trovato alcuni fra i suoi momenti più felici, i risultati di tanto lavoro.

C. E. OPPO: MODELLA (1927) (*fot. Fabbri*).

C. E. OPPO: MAMMA E BAMBINO (1927) (*fot. Fabbri*).

C. E. OPPO: NAVICELLI ALL'ANCORA 1927).

Scelgo una marina (*pag. 716*), benché nella riproduzione dei *Navicelli all'àncora*, vadano smarriti i passaggi di tono nelle chiglie delle paranze e nello specchio dell'acqua, e, non meno squisiti, nel grigio del cielo. Chi ricorda i primi paesi dell'Oppo ritrova una certa acredine cromatica in quei verdi delle ripe, irritati e ferventi; ma è qui una sodezza di grana che prima non c'era. E se la complessiva definizione formale aveva allora qualche cosa di più spiritoso che convincente, si scorge ormai, nella riprova, ciò che in principio dicevamo sulla sanità dell'intellettualismo di Oppo; ché, in questa marina e in un'altra col *Canotto a vela spiegata*, egli è arrivato, in modi tutti suoi. a una maniera che non sfigura accanto a ciò che dettero alcuni fra i migliori pittori di marine dell'Ottocento toscano.

La direzione di tali risultati non sorprende in artista che sempre tenne fede, nell'opera e negli scritti, alla tradizione; senza pur nascondersene le limitatezze, a riguardo dei nessi ottocenteschi e più prossimi. Ma non è meno pregevole il modo col

C. E. OPPO: PAESE (1918).

quale, in una atmosfera da torre di Babele come è stata della nostra pittura negli ultimi venti anni, l'Oppo si ricondusse nel fatto a cotesta pacatezza di tono e familiarità di discorso pittorico. E ci sembra che egli possa considerarsi uscito dalla stagione avventurosa e rischiosa delle crisi formative; e che, in disposizioni assai favorevoli, stia per metter mano alla sua produzione più matura. Se in queste note siamo riusciti a render conto del cammino da lui fino ad oggi percorso, non occorre aggiungere con quanta attenzione ed augurio attendiamo suoi nuovi saggi e maggiori.

EMILIO CECCHI.

COMMENTI

NELLE ACCADEMIE DI BELLE ARTI va tutto tanto bene poiché non se ne sente più parlare? Noi abbiamo fatto su questa rivista, nel 1923, una lunga e minuta inchiesta sulle Scuole d'arte, e contro le Accademie o Istituti di belle arti se ne dissero, da artisti che le avevano frequentate, di tutti i colori. Poi è venuto il desiderato passaggio delle Scuole e degli Istituti d'arte (sei tu, lettore, capace di capire e godere la sottile differenza burocratica tra l'Arte e le Belle Arti, tra l'Arte che può non essere bella e le Arti che devono essere considerate o almeno chiamate Belle a ogni costo?) dal Ministero dell'Economia Nazionale a quello dell'Istruzione. Speravamo che in questa occasione qualcuno, almeno nella sua « sede sindacale », ottima anche per questo scopo, avesse ripreso la vecchia questione: — Le Accademie di Belle Arti a che servono? Valgono il danaro che costano? Non sarebbe meglio dare questo danaro agl'Istituti d'Arte sempre più affollati, mentre quelle sono sempre più vuote? — Invece, silenzio di tomba. Non è possibile che i segretari dei Sindacati Pittori e Scultori non sappiano che cosa è oggi, nel fatto, un'Accademia di Belle Arti; e quanto costa; e quanti allievi alleva; e quante speranze delude. Dobbiamo dar noi l'elenco dei corsi di Scultura frequentati, mettiamo, da due o da tre studenti, così che tra lo stipendio del titolare, quello del supplente, quello del bidello e la spesa del modello, della creta, della luce, dei gessi, ogni allievo viene a costare sulle quindicimila lire all'anno, e spesso dopo due anni scompare e cambia mestiere, e fa bene? La verità è che da quando nelle Accademie è stato creato il Liceo Artistico nessuno osa più parlare. Perché va bene? No, perché va troppo male. Abbiamo avuto la fortuna di legger la succosa, e salata, relazione dell'architetto Giovanni Ponti, commissario esterno agli esami del Liceo Artistico di Brera. Questo artista davvero vivo, attivo e moderno, dichiara di aver promosso gli allievi per disperazione. « Tedio pesantezza e povertà sono purtroppo diffusi in quasi tutti i saggi nei quali è rara una cosa che susciti o rispecchi un piacere. Il più coscienzioso stato d'animo di un Commissario esterno davanti a queste fatiche degli allievi è quello di sottrarli, promuovendoli, alla ripetizione fatale di queste esercitazioni. » Il ministro dell'Istruzione ha letto queste franche parole? E che provvedimenti ha preso? Nessuno? Chi si permette di dirlo?

DELLA MAIOLICA ITALIANA quando si scriverà una storia compiuta e meditata? Certo, a Pesaro e a Bologna, ad Arezzo e a Firenze, a Faenza e a Milano, noi possediamo ancóra in raccolte pubbliche, cioè ben difese, un tesoro che ci permette di studiare la maiolica italiana senza uscire da casa nostra: ben difese e anche mal studiate ché, ad esempio, quella del Museo Civico di Bologna è stata descritta qui per la prima volta, con tre articoli di Alessandro del Vita (*Dedalo*, 1924, giugno, luglio e agosto). Ma oramai anche a Parigi, a Londra, a Berlino, negli Stati Uniti le raccolte pubbliche e private che si sono formate a spese nostre negli ultimi quaranta o cinquant'anni sono tante e tanto ricche e scelte con tanta cura che una vera storia di quest'arte non si potrebbe più fare senza viaggiare mezzo mondo. Esemplare è la raccolta Mortimer L. Schiff a Nuova York che Seymour de Ricci adesso illustra, in un catalogo sontuoso di centoundici tavole, con sobri ma sicuri commenti (*A Catalogue of Early Italian Maiolica in the Collection of Mortimer L. Schiff*, New York, 1927, 250 copie numerate). Essa va dagli ultimi del '300 al 1530, e contiene, delle maggiori fabbriche dell'Italia centrale e settentrionale, pezzi stupendi e già celebri, anche perché provenienti da altre raccolte famose tra gli amatori, prima di tutte quella parigina di Sigismond Bardac formata sulla fine del secolo scorso, e da memorabili vendite italiane, Castellani, Bardini, Canessa, Rusca, ecc. Qui i nuclei più fulgidi sono quello fiorentino, quello senese, quello lombardo, quello faentino con diecisette pezzi dei quali tre recano la sigla dell'officina di Casa Pirota, quello eugubino con sei autentici Maestro Giorgio. Ma di Cafaggiolo niente; e di Urbino solo una tazza, e di Deruta soltanto un grande ma mirabile piatto della fine del '400 a lustri metallici, con un levriero, sul fondo, che addenta al collo un cerbiatto. Tra le tante e fiere dispute degli studiosi per dare a Orvieto un albarello di Firenze, o a Pesaro un boccale d'Orvieto, o a Faenza un vasello di Cafaggiolo, o a Gubbio un piatto di Deruta, Seymour de Ricci procede cauto, spesso esponendo accuratamente le ipotesi, ricordando le più celebri majoliche simili a quella in discussione, e lasciando la conclusione agli occhi del lettore. Talora il divario delle ipotesi è assai largo. Un albarello con una testa d'uomo e una testa di donna, affrontate, delineate con una fermezza di pennello degna d'un pittore di vasi attici o di guazzi giapponesi, è secondo alcuni di fattura napoletana o siciliana, secondo altri di mano romana o toscana; né l'autore dirime il contrasto. E la stessa marca che è nel rovescio d'un piatto senese si ritrova sotto un piatto di Cafaggiolo e sotto uno di Deruta; né l'autore spiega il mistero. Fa bene. Occorrerebbero lunghi ragionamenti e confronti che non sono adatti a un'opera, come questo catalogo, puramente oggettiva ed espositiva. Scriverà il De Ricci la storia della maiolica italiana nei secoli d'oro? Pochi conoscitori sono preparati meglio di lui, e sui detriti delle fabbriche, da Deruta a Faenza, studiati in questi ultimi anni, come sa chi legge l'ottima rivista « Faenza », fondata, diretta e, per grande parte, scritta da Gaetano Ballardini, ormai si sono fatti e ripetuti, per l'argilla e per gli smalti e pei colori studi chimici tanto attenti e sicuri che anche il problema delle attribuzioni comincia ad essere stabilito su dati scientifici, non solo su dati stilistici.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

SCULTURE DELL'ANTICA FACCIATA DEL DUOMO DI FIRENZE.

Quando nel 1588 i fiorentini, per una strana aberrazione, permisero che si distruggesse l'antica fronte, incompiuta, del loro Duomo, qualcuno ebbe il buon senso di lasciare ai posteri almeno la possibilità di ricostruire idealmente l'insigne monumento che scompariva, e che, ideato e iniziato da Arnolfo di Cambio, il primo architetto di Santa Maria del Fiore, ancora nel 1588 conservava, nonostante alterazioni ed aggiunte, nella sua architettura, nella incrostazione di marmi policromi e di scintillanti mosaici cosmateschi, in parte della ornamentazione plastica, la chiara impronta della grande arte del Maestro [1].

Furono questi l'anonimo autore del disegno cinquecentesco, ora al Museo dell'Opera del Duomo [2], che riproduce con fedeltà quasi fotografica la facciata in ogni particolare architettonico e decorativo; e l'erudito Rondinelli [3], che con precise e commosse parole ci dette notizia del barbaro modo con cui essa fu distrutta, senza nessun rispetto né per la bella incrostazione di marmi bianchi, verdi e rosei, né per i mosaici aurati che tutta dovevano ingemmarla di fasto orientale.

Tutto ciò venne spezzato con furia vandalica: solo le statue e gli altirilievi, discesi a terra prima della demolizione, furono venduti a privati che ne ornarono le ville, i palazzi, i giardini di Firenze, da dove poi furono in parte dispersi qua e là per l'Europa e forse fuori.

Di alcune di queste sculture il Rondinelli dava una minuziosa descrizione, che, insieme ai dati di alcune parziali figurazioni della facciata, permise agli studiosi moderni [4] di rintracciarle, da quelle già su di essa ai tempi di Arnolfo e dei suoi immediati seguaci, alle più recenti, opera di Donatello e di artisti suoi contemporanei.

Si osservò così che la decorazione plastica del periodo arnolfiano doveva convergere quasi esclusivamente intorno ai tre portali, lasciando al mosaico ed alla tarsia il compito di rivestire ogni altra parte.

Il Rondinelli riferisce che, in alto della porta maggiore, « veniva una vaga, e bella Cappelletta, nella quale era un'Immagine di nostra Donna di marmo a sedere con Cristo piccolo, che con bella grazia le sedeva sopra un ginocchio, et ella aveva gli occhi lucenti, che parevano veri, perché erano di vetro, ed era messa in mezzo da una statua di San Zanobi, e da un'altra di Santa Reparata, e due bellissimi Angioli aprivano un padiglione, che di panno appariva, se bene era di marmo. »

La « cappelletta » era costituita dal baldacchino iniziato sopra la porta centrale, che, compiuto, avrebbe dovuto esser simile per la forma ai cibori arnolfiani di Roma [5], in San Paolo fuori le Mura e in Santa Cecilia in Trastevere): quanto alle figure poste sotto di esso, la descrizione mostra come giustamente si sia identificata la Madonna centrale con quella, ora nel Mu-

seo dell'Opera, in cui Adolfo Venturi [6] riconobbe la mano d'Arnolfo.

Il poderoso senso plastico che in essa si rivela, l'assenza di ogni trito particolarismo che impedisca all'attenzione di concentrarsi sull'impressione totale di ieratica e solenne maestà, il rude staglio del marmo che vuol mettere in evidenza l'energia della materia che si oppone allo scalpello sono caratteristiche così proprie del maestro di Colle Val d'Elsa, che subito appare infondata l'opinione di chi volle ricondurre la Madonna a Niccolò Lamberti d'Arezzo (circa 1370-1455) [7], i cui manierismi gotici ormai triti appaiono chiari nella statua dell'Evangelista Marco, ora nell'interno del Duomo di Firenze.

La stessa arte, ampia e sicura, riconobbe Pietro Toesca [8] in una statua, — già in una nicchia del giardino di Boboli, e adesso collocata nel Museo Nazionale, — rappresentante una figura femminile con un piccolo diadema sulla testa velata, con lo sguardo supplice volto in alto, ed una commossa invocazione sulla bocca dischiusa, mentre la sinistra coperta dal manto sostiene un alabastro, da cui una fiamma si leva, e la destra appena ne sfiora l'orlo con l'apice delle [illegible]

Sostanziali affin[illegible] stile, nella robusta plasticità, nel sinte[illegible] trattamento del marmo, avvicinano inf[illegible] questa figura alla Madonna, oltre a cert[illegible] particol[illegible]ri formali come l'ornato di pietre prezios[illegible] sulla manica, il simile movimento della destra che in entrambe lievemente si posa. Ma più che nella Madonna si rivela nella santa il gusto che Arnolfo ebbe della classicità, lo studio che su di essa egli condusse, per trarne convalida alle qualità della sua arte, [illegible] olta per dedurne veri e propri modelli, come appare nella Madonna di Orvieto ed in questa figura la cui testa deriva direttamente da qualche busto romano.

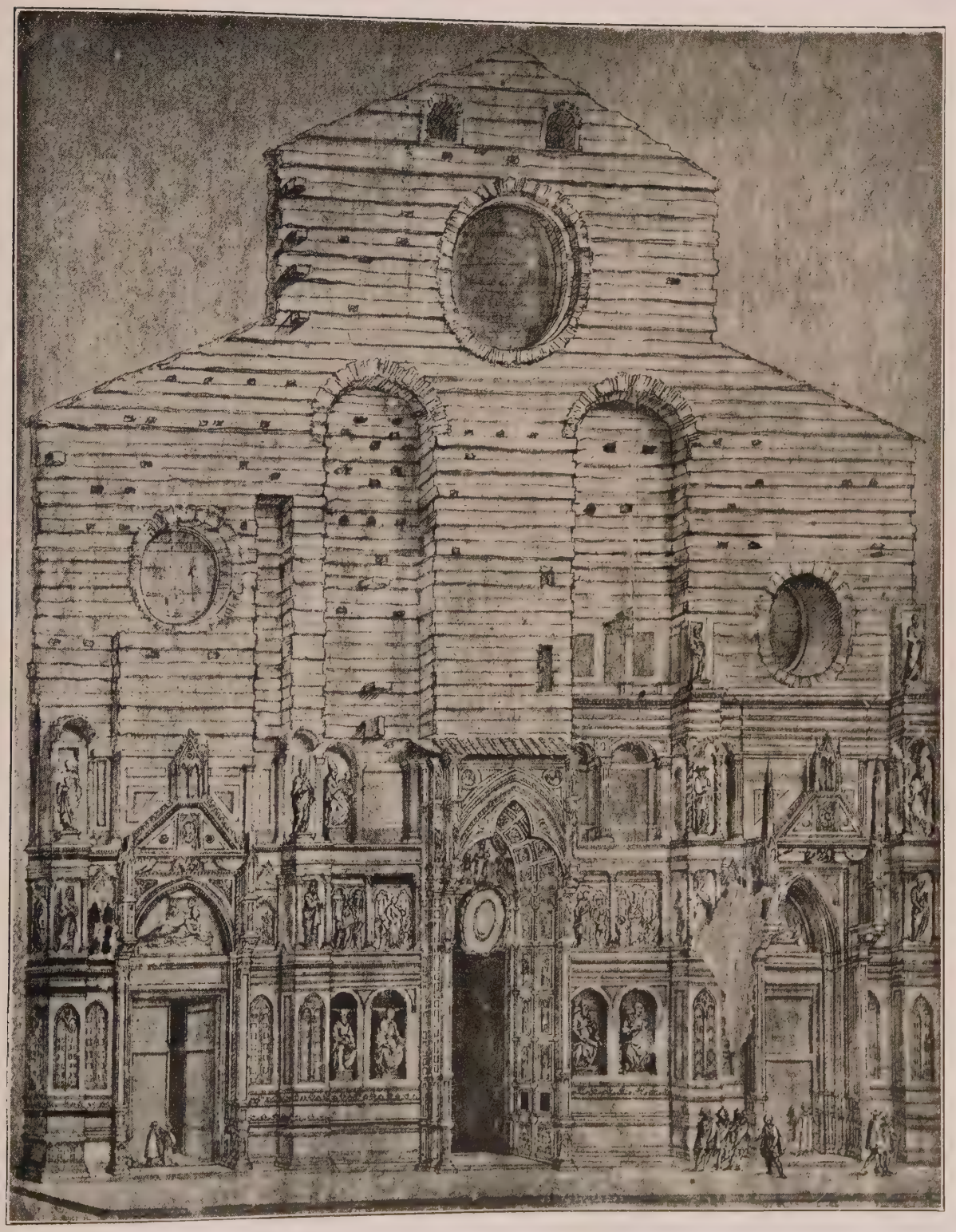
Circa al soggetto il Toesca pensò di riconoscervi «una delle Vergini sagge, o una Virtù, o una Santa.»

Quest'ultima ipotesi, ed il particolare della lampada ardente, che potrebbe essere un simbolo di martirio, oltre la stretta unione stilistica con la figura della Madonna, ci suggeriscono l'identificazione della statua con la Santa Reparata che il Rondinelli dice posta a lato della Vergine, nel tabernacolo centrale della facciata.

L'iconografia di questa santa, protettrice di Firenze, non le concede nessun attributo speciale, salvo talvolta una bandiera, segno di vittoria, o, nel supplizio, l'anima uscente dalla bocca in forma di colomba [9]; ma ben poteva una santa martire tendere con mani velate verso la Vergine l'oleario ardente, emblema del suo sacrificio. Così, a Roma, sull'architrave della porta di Santa Pudenziana, la santa titolare e sua sorella Prassede, egualmente sostengono la lampada accesa.

Inoltre la figura di Boboli ha proporzioni minori di quelle della Madonna, concordando con quanto ci mostrano le figurazioni della porta centrale di cui una è contenuta in un rilievo di scolari del Giambologna nella Cappella di Sant'Antonino in San Marco [10]; nonostante poi essa abbia il suo punto di vista di fronte, volge lo sguardo in alto verso sinistra e tende verso sinistra la lampada, perché da questo lato rispetto ad essa doveva trovarsi la grande Madonna.

E forse si può rintracciare la terza figu-



DISEGNO DELL'A' CA FACCIATA DI SANTA MARIA DEL FIORE.
FIRENZE, MUSEO LL'OPERA DEL DUOMO (*fot. Mannelli*).

ra del gruppo, il San Zanobi, in una statua vescovile tuttora conservata in Firenze, nella sagrestia Sud del Duomo, e ritenuta, vagamente, immagine di San Podio, vescovo fiorentino, e perfino, con fantastico volo [11], ritratto del cardinale Valeriani da Piperno, che aveva benedetta la prima pietra del nuovo tempio, e sarebbe stato così effigiato a fianco del simulacro di papa Bonifacio VIII sulla facciata.

Come bene riconobbero il Reymond [12] ed il Venturi [13], chiara si ripercuote l'arte di Arnolfo nei tratti fisionomici del santo che, lungi dall'essere individuali, tanto ricordano quelli delle figure del monumento De Braye ad Orvieto, nell'aspro ed energico panneggio con pieghe poliedriche, acute negli spigoli, così che mai si potrebbe riportare, secondo l'ipotesi del Rathe [41], la statua al secondo o al terzo decennio del sec. XIV quando in Firenze si faceva strada lo stile gotico, con Tino di Camaino ed i suoi seguaci, e poi con Andrea Pisano.

Ma dal Maestro allontana, oltre il soverchio indugiarsi su particolari decorativi, come gli ornati della pianeta o il complicato riccio del pastorale, il minor senso del rilievo, l'appiattimento generale che questa figura mostra in confronto della Madonna e della Santa Reparata. È quindi opera di uno degli scultori che lavoravano a fianco d'Arnolfo sotto la sua direzione, e la cui presenza è rivelata, sulla facciata fiorentina, dalle differenze stilistiche tra le varie parti scultorie.

Quanto all'identificazione, — escluso che possa trattarsi di uno dei due «diaconi» che, secondo le fonti [15], fiancheggiavano il Bonifacio VIII, perché male con questo nome avrebbe potuto designarsi un alto prelato, — molti argomenti sostengono la nostra ipotesi che la statuetta sia immagine del protettore di Firenze, il Vescovo San Zanobi.

E sono le concordanze stilistica ed iconografica ed il fatto che, mentre la Santa Reparata guardava in alto a sinistra verso la Madonna, centro ideale della scena, il Vescovo le fa esatto contrapposto volgendo in alto verso destra lo sguardo che il gesto supplice della mano accompagna.

L'unica incertezza è data dalle proporzioni leggermente minori di quelle della Santa Reparata, benché di una analoga sproporzione si abbiano esempi in gruppi consimili, quando a compiere le due statue laterali intervengano artisti diversi. Così nella lunetta sulla porta del Battistero pisano, e, più tardi, sull'altare di Santa Maria della Spina, nella stessa città, il San Giovanni Battista, opera in entrambi di mano diversa e più mediocre, è sensibilmente minore della statua che gli è contrapposta dall'altro lato della Vergine.

Se questo potesse provarsi anche nel caso nostro, avremmo dato una conferma alla nostra ricostruzione, del resto assai probabile, del gruppo centrale dell'antica facciata fiorentina: in mezzo la Madonna in trono, maestosa, che imponeva all'adorazione il Figlio benedicente, campeggiando nella sua marmorea bianchezza sullo sfondo di marmo roseo mosaicato d'oro [16]; ai lati il San Zanobi e la Santa Reparata raffigurati nelle due statue di Boboli e della sagrestia del Duomo, e, ad incorniciare la scena, una cortina scostata da Angeli di cui due ancora ci restano nel cortile del Museo del Bargello.

Nelle lunette delle due porte minori e-

ARNOLFO DI CAMBIO: MADONNA. FIRENZE, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO (*fot. Alinari*).

ARNOLFO DI CAMBIO: SANTA REPARATA. FIRENZE, GIARDINO DI BOBOLI.

ARNOLFO DI CAMBIO: SANTA REPARATA. FIRENZE, MUSEO NAZIONALE.

rano rappresentate due scene della vita della Vergine: la Natività del Redentore e la Dormizione. Ce lo attesta la descrizione del Rondinelli, e ci danno un'idea alquanto vaga dell'aspetto generale dei gruppi il disegno dell'Opera del Duomo [17] e, per la porta settentrionale, la figurazione dipinta su un cassone, ora al Bargello, avvicinato dal De Nicola a Rossello di Jacopo Franchi, in ogni modo della prima metà del secolo XV [18].

Appare dalle fonti iconografiche che il gruppo della Dormizione doveva essere stato condotto più avanti, come del resto tutta la parte Sud della facciata, e forse a compimento: sulla porta Nord invece, si vede, della scena della Natività, solo la Madonna, quella stessa che dalla Collezione Bardini passò al Museo del Bargello, dove tuttora si trova insieme coi due angeli, in origine posti nella riquadratura di una delle lunette.

Sono perdute le due teste, del bue e dell'asino, che il disegno dell'Opera ed il cassone del Bargello mostrano nello sfondo: forse non furono mai eseguite altre parti [19], se pure non si voglia supporre che un séguito della scena, l'Annunzio ai pastori, fosse contenuto da una delle due nicchie ai lati della lunetta, che appare nel disegno piena di personaggi, di cui uno, con una mano tesa ad indicare qualcosa in alto, forse la Stella, potrebbe essere o un pastore o l'Angelo annunciante.

Si spiegherebbe così la notizia del Rondinelli, — che altrimenti solo in questo caso discorderebbe stranamente dalle figurazioni, — secondo la quale « sopra la porta che è allato alla principale dalla sinistra mano all'entrare di verso alla via de' Martelli, in altra Cappella era scolpita la Natività di Nostro Signore *con molte figure di Pastori, e di animali.* »

A queste parti complementari della scena potrebbe allora riferirsi anche il rilievo con animali, ora al Bargello, che si avvicina per lo stile alla scuola di Nicola pisano.

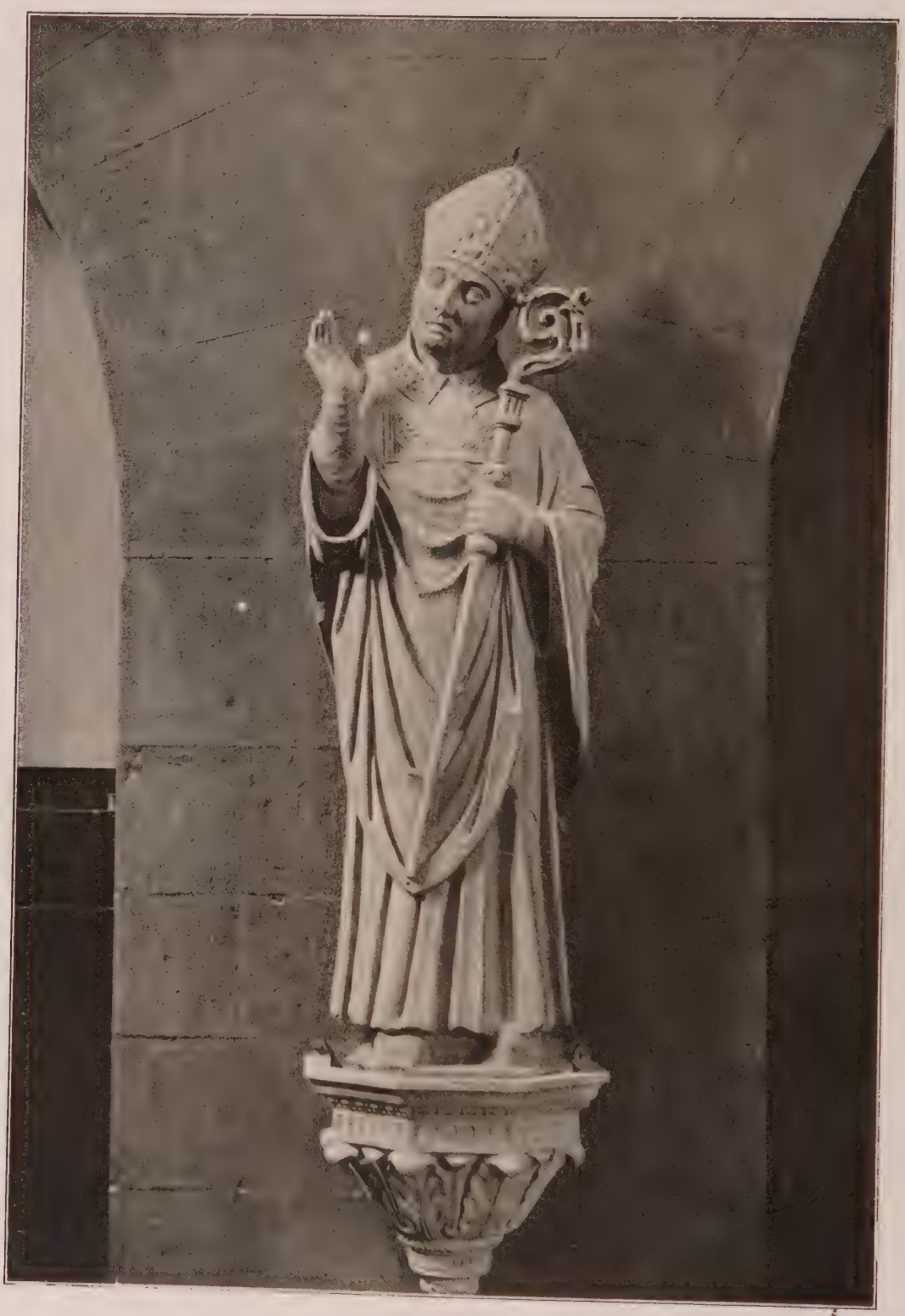
Del gruppo della Dormizione abbiamo, al solito, un'altra fedele descrizione del Rondinelli: « Sopra un'altra Porta, che è di verso al Campanile, era con molte statue rappresentato il Transito di Maria, la quale si vedeva morta giacere, e Cristo, che l'Anima di lei strettamente teneva in braccio, e tutti gli Apostoli, che circondavano il corpo morto.....» Sappiamo così che l'iconografia seguita doveva essere quella solita a vedersi nei mosaici e nelle pitture bizantine, e che poi riappare, nella plastica, dopo Arnolfo e i suoi seguaci, nel Tabernacolo dell'Orcagna ad Orsanmichele.

Lo confermano i frammenti del gruppo già nella collezione Bardini e da questa passati al Museo Federico di Berlino: la Madonna giacente, con un giovane Apostolo che le cinge le ginocchia piangendo, due teste barbute di Apostoli, pure piangenti.

Meravigliosa la potenza espressiva di queste figure doloranti, specialmente del giovine, forse San Giovanni, prono con tutta l'anima sulle ginocchia della Vergine, mentre il dolore contrae i lineamenti di pura classicità del volto, e dai grandi occhi il pianto erompe.

Solo un grandissimo artista poteva raggiungere una simile altezza di contenuto spirituale ed estetico, altezza non minore di quella conseguita, in altro senso, con la maestosa ed immobile classicità della Madonna.

ARNOLFO DI CAMBIO: TESTA DI SANTA REPARATA (PARTICOLARE).
FIRENZE, MUSEO NAZIONALE.



ARTE DI ARNOLFO: SAN ZANOBI. FIRENZE, SANTA MARIA DEL FIORE (*fot. Alinari*).

ARTE DI ARNOLFO: MADONNA DELL'ANTICA FACCIATA DI SANTA MARIA DEL FIORE (PARTICOLARE DELLA NATIVITÀ), FIRENZE, MUSEO NAZIONALE (*fot. Soprintendenza all'arte medievale e moderna, Firenze*).

ARTE DI ARNOLFO: « DORMITIO VIRGINIS ». DALL'ANTICA FACCIATA DI SANTA MARIA DEL FIORE. BERLINO, MUSEO FEDERICO.

ARTE DI ARNOLFO: PARTICOLARE DELLA « DORMITIO VIRGINIS ».
BERLINO, MUSEO FEDERICO (*Staatliche Bildstelle, Berlino*).

Appunto la differenza tra la robusta e statica plasticità delle due statue del gruppo centrale, — escluso il San Zanobi, che già abbiamo notato troppo inferiore, — e la finezza psicologica che traspare nel delicato sorriso della Madonna della Natività e nel compianto doloroso degli Apostoli della Dormizione rendono incerta l'attribuzione di tutte queste opere ad uno stesso artista; certo Arnolfo aveva presso di sé scolari, che lavorarono il San Zanobi, il Bonifacio VIII, e le parti secondarie, come gli angioletti, attenuando le qualità del maestro senza spiegarne di proprie.

Ma ben difficile è dare ad uno di essi i due gruppi nelle lunette laterali, dotati di tanta purezza stilistica: lungi dalla soluzione è ancora il problema arnolfiano che ci limitiamo a sfiorare. Ci sembrá invece di poter riunire al gruppo della Dormizione

ARTE DI ARNOLFO: PARTICOLARE DELLA « DORMITIO VIRGINIS ».
BERLINO, MUSEO FEDERICO (*Staatliche Bildstelle, Berlino*).

due teste ora su una mensola, in alto, sullo scalone dell'Opera del Duomo.

Sono unite insieme, guancia a guancia: una è una severa testa maschile in cui la chioma spartita in mezzo alla fronte e la barba segnata, come essa, ciocca a ciocca, con un minuto lavorìo di trapano, incorniciano il volto scarno e imperioso coi grandi occhi fissi e due profondi solchi che scendono agli angoli della bocca. L'altra è una rotonda testina infantile, e l'avvolge un drappo che si stringe intorno al collo.

Entrambe, sommariamente sbozzate con rude vigore in un unico blocco di marmo, appaiono tagliate proprio alla radice del collo. La loro dimensione, di poco inferiore alla naturale, corrisponde a quella delle Madonne del Bargello e di Berlino.

Circa il loro significato e datazione, il Catalogo del Museo dell'Opera [20], unica

FRAMMENTI DEL GRUPPO ARNOLFIANO DELLA « DORMITIO VIRGINIS » GIÀ SULLA FACCIATA DI SANTA MARIA DEL FIORE. FIRENZE, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO.

FRAMMENTI DEL GRUPPO ARNOLFIANO DELLA « DORMITIO VIRGINIS » GIÀ SULLA FACCIATA DI SANTA MARIA DEL FIORE. FIRENZE, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO.

ARTE DI ARCOLO. ANGELI DELL'ANTICA FACCIATA DI SANTA MARIA DEL FIORE.
FIRENZE. MUSEO NAZIONALE (fot. Soprintendenza all'arte medioevale e moderna Firenze)

ARPE D'ARNOLFO ANGELI DELL'ANTICA FACCIATA DI SANTA MARIA DEL FIORE
FIRENZE, MUSEO NAZIONALE (fot. R. Soprintendenza all'arte medioevale e moderna, Firenze)

ARTE DI ARNOLFO: PARTICOLARE DELLA « DORMITIO VIRGINIS ».
BERLINO, MUSEO FEDERICO (*Staatliche Bildstelle, Berlino*).

fonte, si mostra incerto: le dice del principio del sec. XV, parte di un gruppo del Bambino Gesù col vecchio Simeone, o con San Cristoforo.

Ma non ci sembra di poterle ritenere così tarde, perché si ha in esse un'immediatezza d'impressione nel vigoroso modellato, una libertà da ogni goticismo, che male potrebbero supporsi nella plastica dell'inizio del '400, ancora pervasa dalle stanche formule dell'arte gotica, e ricca, d'altra parte, delle esperienze di essa.

Non ci troviamo poi di fronte ad un vecchio cadente, quale l'arte di solito raffigura Simeone, ma ad un uomo nella piena energia della virilità: quanto a San Cristoforo, ordinariamente è rappresentato col Bambino Gesù seduto sulla spalla, così che la testa infantile, che qui è inoltre involta da un velo, — cosa insolita nell'iconografia di Gesù Bambino, — dovrebbe trovarsi, rispetto a quella del santo, molto più in alto.

E allora, scartate le due interpretazioni proposte dal Catalogo, preferiamo adottarne una terza che le osservazioni stilistiche sembrano pienamente confermare: che siamo cioè di fronte alla testa del Cristo, ed a quella dell'Animula della Madonna che a Lui doveva appoggiarsi nella scéna della Dormizione, secondo l'iconografia bizantina,

seguita, per quanto attesta la descrizione del Rondinelli, anche nella lunetta della facciata.

La testa virile ha infatti la lunga chioma spartita in mezzo alla fronte, la corta barba, lo sguardo imperioso ed il nobile portamento, che l'arte medievale dette all'immagine del Redentore. D'altra parte la testina infantile appare, come sempre quella dell'Animula, avvolta di lini, che, nella figura intiera, dovevano celare tutte le membra.

Il giusto punto di vista di questo frammento, rivelato dal grado di finitezza delle varie parti, mostra, a conferma della nostra ipotesi, che il Redentore doveva leggermente volgersi verso sinistra, dove nel gruppo di Berlino è la testa della Madonna.

Lo stile che impronta queste sculture è vigoroso, rude, scevro da ogni minuzia. Forse la posizione elevata, lontana dallo spettatore, in cui esse dovevano trovarsi, indusse il loro autore ad accentuarne i tratti essenziali, sorvolando sugli altri, in un modo che potrebbe apparirci, osservando l'opera da vicino, quasi brutale. Ma nei pochi stagli da maestro si rivela ancóra il seguace di Nicola pisano, che dà alle due teste occhi grandi, quasi bovini, ed arrotonda le guancie dell'Animula in modo non dissimile da quanto appariva nel Bimbo della Madonna d'Arnolfo all'Opera del Duomo.

È ancóra l'arte del grande Maestro di Pisa a riaffiorare in questo lontano seguace che collaborò a compiere il gruppo della Dormizione in cui un artista ben maggiore aveva fissate altre e più grandi impressioni.

Non deve stupirci la possibilità di una simile collaborazione: vedemmo qualcosa di analogo nel pergamo del Duomo di Siena in cui su uno stesso rilievo appare, incerta e nebulosa, la mano di vari artisti, e sulla stessa facciata fiorentina a cui lavorò una schiera di scultori di maggiore o minore abilità propria, sui quali tutti domina la grande arte creata da Nicola pisano, e trasformata attraverso la personalità del suo geniale discepolo, alla cui fantasia il Duomo di Firenze è dovuto: Arnolfo di Cambio.

LUISA BECHERUCCI.

---

(1) Condividiamo l'opinione, già espressa dall'architetto A. NARDINI DESPOTTI (*Il campanile di Santa Maria del Fiore, Studi,* pubblicati nella « Rassegna Nazionale », Firenze, anno VII, 1885) secondo cui la facciata d'Arnolfo aveva ricevuto attraverso i secoli solo aggiunte ornative che ne avevano in parte alterata l'architettura, ma non sostanziali rifacimenti come ritengono quasi tutti i critici moderni, fuorviati dalle scoperte dell'architetto De Fabris compiute durante l'esplorazione che precedè l'inizio dei lavori della nuova facciata. Ci persuasero a questa convinzione lunghe e pazienti indagini che la brevità di una nota non ci consente di esporre qui, condotte specialmente sulle più antiche figurazioni della facciata contenute nei due affreschi del Bigallo e di S. Croce, ecc. A quali contradizioni possa condurre il persistere nella tesi contraria che attribuirebbe il totale rifacimento della facciata a Francesco Talenti, il secondo architetto del Duomo fiorentino, si può leggere nell'articolo di M. REYMOND (*L'antica facciata del Duomo di Firenze.* « L'Arte », 1905, pag. 171) il quale, tra l'altro, trovandosi nella impossibilità di collocare sulla facciata d'Arnolfo, — che ritiene totalmente priva di aggetti, — sculture ad altorilievo, attribuisce parte di quelle da noi considerate, e di cui è indubbio il carattere arnolfiano, ad alcuni decenni più tardi! Per il Tabernacolo sulla porta centrale, che si trova condotto allo stesso punto nel 1588 e nell'affresco del Bigallo, databile al 1352, v. più oltre.

(2) Questo disegno ha carattere del tutto cinquecentesco, ed è quindi anteriore alla figurazione della facciata frescata da Bernardino Poccetti nel primo chiostro di S. Marco, ai primi del sec. XVII. Siccome la grande somiglianza, e forse la dipendenza riduce le due fonti ad una sola, una sola ne consideriamo, quella più attendibile per la contemporaneità col monumento che rappresenta.

(3) Leggi la descrizione del Rondinelli in RICHA: *Notizie istoriche delle chiese fiorentine,* Firenze, Viviani, 1757, vol. VI, pag. 52.

(4) V. oltre le trattazioni generali sulla storia dell'arte:

G. SWARZENSKI: *Ein Florentinisches Bildhauerateliet*, etc. (« Zeitschrift für bildende Kunst », N. F. 15, 1904, pag. 99). — F. SCHOTTMUELLER: *Arnolfo di Cambios Skulpturen am Florentiner Dom* (« Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Preusz. Kunsts. », 1909, pag. 291). — GIOVANNI POGGI: *Il Duomo di Firenze* (Berlino, Cassirer, 1909). — KURT RATHE: *Der Figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz* (Wien und Leipzig, C. W. Stern, 1910).

(5) Questo tabernacolo appare, come già abbiamo notato, condotto allo stesso punto nel disegno dell'Opera e nell'affresco del Bigallo, del 1352, anteriore cioè all'anno (1357) in cui Francesco Talenti assunse la direzione dei lavori della chiesa. Nell'affresco appaiono già i due occhi ornamentali sulla fronte del tabernacolo. Cade così anche la possibilità che vi abbiano posto mano il Talenti stesso o Alberto Arnoldi, come si credé di poter dedurre dall'inesatta interpretazione di un documento del 1359 (Cfr. RATHE, op. cit., pag. 39), in cui però si ordina soltanto di continuare il detto tabernacolo, ordinazione che, per altro, non ebbe seguito.

(6) A. VENTURI: *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. IV: *La scultura del Trecento* (Milano, Hoepli, 1906, pagine 147-150).

(7) G. POGGI: Op. cit., pag. XXXII.

(8) P. TOESCA: *Marmi della scuola di Niccolò pisano* (« Rassegna d'arte », 1917, pag. 93).

(9) Così appare in una miniatura contenuta in un Antifonario (Laurenziano Edile 107), in cui si figurano scene della vita di santi toscani. Il D'ANCONA (*La miniatura fiorentina*, Firenze, Olschki, 1914, pagg. 12-13) credè invece, senza tener conto della narrazione tradizionale (V. CAHIER, *Caractéristiques des Saints*, Parigi, Poussielelgue, 1867, pagg. 243 e 372) che la colomba rappresentasse lo Spirito Santo.

(10) Fu eseguito dal Giambologna e aiuti negli anni 1578-1589 (V. RICHA: op. cit., VII, pagg. 145-154). Vi si vede la porta principale della facciata riprodotta direttamente, prima della demolizione del 1588. Soltanto, l'autore si preoccupa delle proporzioni ma non dell'aspetto delle varie figure, ponendo in piedi la Madonna, e mettendole ai lati, invece dei santi, due angeli.

(11) K. RATHE, op cit., pag. 22-26.

(12) M. REYMOND: *La Sculpture florentine*, Firenze, Alinari, 1897, Vol. I, pagg. 178-179.

(13) A. VENTURI, op. cit., pag. 154.

(14) K. RATHE, op. cit., pag. 25.

(15) Cfr. RONDINELLI, op. cit., pag. 53. Il VASARI invece (*Vita di Andrea Pisano*, ed. Milanesi, Vol. I, pag. 484) dice che a fianco della statua di Bonifacio VIII stavano i Santi Pietro e Paolo, notizia che pure contribuirebbe ad escludere l'identificazione del Rathe.

(16) Si trova attualmente, con altri frammenti di mosaici, lungo lo scalone del Museo dell'Opera del Duomo.

(17) Questo disegno figura le varie statue tradotte nei modi formali del Rinascimento, ma ci permette di vedere assai chiaramente la composizione degli altirilievi.

(18) G. DE NICOLA: *Notes on the Museo Nazionale of Florence* (« *The Burlington Magazine* », London, 1918, Vol. XXXII, n. CLXXXII, pagg. 218-226).

(19) Il RICHA (op. cit, pag 77) dice che all'Opera del Duomo si conservava, proveniente dalla facciata, il San Giuseppe, ora perduto.

(20) G. POGGI: *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo* (Firenze, Barbera, 1904), pag. 31.

LE STATUE SULL'ABSIDE DEL DUOMO DI UDINE.

Molti sono gli Italiani che rammentano le austere navate del duomo di Udine, dove, nella prima fase della nostra guerra di redenzione, si tenevano, con largo concorso di combattenti, solenni funzioni propiziatrici, alle quali spesso era presente la Maestà del Re, che la guerra visse in mezzo ai suoi soldati e condivise le ansie e le gioie del suo popolo. Molti, quindi, ricordano ancóra con un senso di ammirazione e di reverenza, l'antica fabbrica, la quale, traverso vari rifacimenti barocchi, risale al tempo del patriarca aquileiese Bertoldo di Merania (1236) e fu continuata poi da architetti veneziani nel Trecento e nel primo Quattrocento. E ricordano anche il suo portale romanico archiacuto del sec. XIV e la porta di gotiche fogge presso il campanile, ornata di altirilievi di soggetto sacro, ad opera di artefici tedeschi verso il 1390. Ma ai più sono

LA PORTA LATERALE E LA PORTA DEL CAMPANILE NEL DUOMO DI UDINE.
(fot. A. Brisighelli, Udine).

L'ESTERNO DELL'ABSIDE DEL DUOMO DI UDINE (*fot. A. Brisighelli, Udine*).

certo sfuggite le due interessanti statue sporgenti alle basi dell'arco che incornicia il finestrone esterno dell'antico battistero ottagono, protette entrambe da una sorta di baldacchino cuspidale di lamiera di ferro, che deve essere stato applicato nel Settecento. Sul battistero, Bartolomeo delle Cisterne e Cristoforo da Milano, dal 1441 al 1450, eressero il campanile di mattoni. Il battistero è a corsi di pietra bianca e nera, ha vôlti esterni lombardi, porte archiacute del primo Trecento, finestrone sulla via e, nell'interno, vôlte a spicchi e cordonature, opera dello stesso Bartolomeo.

L'ANNUNCIAZIONE SULL'ESTERNO DELL'ABSIDE NEL DUOMO DI UDINE.
(fot. A. Brisighelli, Udine).

Sono, adunque, le due statue di pietra, e raffigurano, quella a sinistra di chi guarda, l'Angelo, quella a destra l'Annunziata.

L'Angelo, che appare a Nostra Donna, veste una sorta di pallio che con accurato panneggio gli ricopre la persona. La sua mano destra è sollevata nel consueto atto di annunciatore; l'altra mano sembra che regga il pallio a metà della figura. La testa leggermente inclinata a sinistra è rivolta a Maria e ha i capelli riccioluti, che, in modo uniforme, discendono sulla nuca. L'unica ala dell'Angelo è metallica.

L'atteggiamento della Vergine è raccolto e divoto. Essa ha il manto che tutta la copre, e volge lievemente la testa a destra in direzione dell'Angelo. Le mani di Maria sono giunte in atto di preghiera e reggono il libro aperto, che poggia sul seno. Il velo della Vergine è composto in pieghe che arieggiano i capelli dell'Angelo. I piedi delle due statue sono chiusi nei «càmpagi» e sono piatti e quasi uguali.

Nessuna notizia esiste in ricordi d'archivio o affidata a tradizioni locali sull'età e sulla provenienza delle due statue che, per la loro ubicazione molto in alto, furono fino ad ora poco osservate; ma diremo súbito che parrebbe lecito assegnarle al Trecento e si sarebbe forse indotti ad attribuirle, per la loro fattura, all'arte gotica francese. Esse richiamano, infatti, quelle correnti d'arte nelle quali appaiono entrare le sculture gotiche di quella età, che si scorgono sui portali delle cattedrali francesi, come, ad esempio, a Reims, ad Amiens ed altrove. La raffigurazione poi dell'Annunciazione sul duomo udinese è dovuta all'essere la chiesa dedicata appunto alla Santissima Annunziata.

Sarà forse il caso di mettere innanzi una ipotesi per ciò che riguarda la provenienza delle due statue, ipotesi che ci sembra abbastanza attendibile. Chi, per la sua munificenza, crebbe decoro al duomo di Udine, provvedendo ad adornarne le pareti di bei freschi di artisti toscani, fu il patriarca d'Aquileia Bertrando di San Genesio, francese d'origine, il quale visse fino alla metà del sec. XIV. Qual meraviglia, quindi, che egli abbia commesso la esecuzione delle due statue a qualche artefice francese, che può essere stato alla sua corte? E il patriarca Fortunato di Grado verso il sec. VIII non aveva forse fatto venire dalla Francia dei «magistri» per adornare la Basilica?

Un ulteriore esame di queste due statue, che certo presentano interesse e curiosità, potrà forse fornire elementi atti ad apprezzare questa nostra ipotesi.

LUIGI SUTTINA.

Per il duomo di Udine, si ve[illegible] S. *In Friuli*, par. I, Udine, 1921 p. [illegible] ca Bertoldo (1218-1251), e P. PA[illegible] *mo-rie Storiche Forogiuliesi*, XV e XVI [illegible] 920. [illegible] u pa-triarca Bertrando, che fu ucciso dai nobili friulani congiurati contro di lui a S. Giorgio della Richinvelda, presso Spilimbergo, il 6 giugno 1350, ved. P. S. LEICHT, *Un santo guerriero*, nella *Panarie*, Udine, II, 1925, p. 347 sgg.

OPERE GIOVANILI DI HUBERT ROBERT IN GALLERIE ITALIANE.

Con Hubert Robert finisce la serie dei più importanti vedutisti di rovine romane del Settecento, e incomincia, per opera sua, un nuovo genere di visione di questo attraente mondo del passato; italiano ormai solo l'argomento e il punto di partenza, ma francese di spirito: quello spirito romantico cioè che trasforma in modo essenziale il gusto di vedere il paesaggio e già gli fornisce le direttive divenute peculiari dell'arte del diciannovesimo secolo.

A Hubert Robert bastarono i dieci anni del pensionato a Villa Medici, dal 1754 al 1765, per farlo maestro nel riprodurre le rovine romane, secondo i tipi del Piranesi e sopratutto di Giampaolo Pannini; maestro transitorio, perché, ritornato a Parigi, Hubert Robert appare così pienamente sviluppato e personale da essere appena possibile indovinare i precedenti italiani del suo stile singolarissimo e sicuro.

Questa prima parentesi romana era infatti, per questo suo carattere rinnovato, ma sempre molto locale, sfuggita interamente a tutti i biografi, con danno della conoscenza di questo periodo fondamentale dell'attività del pittore. Occorse che si scoprisse una serie di dieci pitture di rovine, oggi purtroppo disperse, fra cui una firmata dal maestro, nella Raccolta D'Atri, perché si rimediasse a questo oblìo e si avesse il *point de repère* per la chiara divisione fra le opere del Robert e quelle del sicuro Pannini. Eppure la maniera e i motivi dei suoi raggruppamenti, le macchiette e l'uso della luce dimostrano ad evidenza fino a che punto il Robert fosse influenzato dai più famosi e stimati maestri di questo genere in Francia.

Difficilmente però sarebbe bastato un semplice esame stilistico a impedire l'attribuzione di questa serie di opere al Pannini, senza il sussidio dell'iscrizione. Pierre de Nolhac, che li ha pubblicati sino dal 1923 nella « Renaissance de l'art français » [1], si meraviglia, a ragione, che il Pannini non abbia mai raggiunta una tale trasparenza e nettezza di atmosfera. E' infatti il colorito, con la sua ricchezza di mezzi toni e di sfumature, la discriminante fondamentale tra la robusta e acidula scala delle tinte negli esemplari imitati, e quella del pittore francese.

Ciò che manca, in esattezza, nelle riproduzioni dei caseggiati, e di proporzione nei particolari, viene abbondantemente riscattato dalla raffinatezza delle luci e dalla morbidezza atmosferica (*pagg. 744-747*).

Sul fondamento di questa serie dei dieci quadri D'Atri è ancóra possibile riconoscere, sotto il nome del Pannini, altri esempi dell'attività romana di Hubert Robert, nelle raccolte italiane. Mettiamo in primo luogo quattro vedute fantastiche di architetture romane, riprodotte da Leandro Ozzola [2] [illegible] genuine del Pannini; vedute [illegible] si [illegible]ano a Roma in una collezione [illegible]

Sono [illegible]scenze assai libere dall'antico, nella cui fantastica combinazione e quasi assenza del tono locale già affiora lo spirito delle creazioni mature del Robert.

HUBERT ROBERT: L'ARCO DI SETTIMIO SEVERO, GIÀ NELLA RACCOLTA D'ATRI.

HUBERT ROBERT: IL PANTEON, GIÀ NELLA RACCOLTA D'ATRI.

HUBERT ROBERT: I TEMPLI DI VESTA E DELLA FORTUNA VIRILE.
GIÀ NELLA RACCOLTA D'ATRI.

HUBERT ROBERT: IL TEMPIO DI ANTONINO E FAUSTINA. GIÀ NELLA RACCOLTA D'ATRI.

HUBERT ROBERT: ROVINE ROMANE, FIRENZE, UFFIZI (*fot. R. Soprintendenza all'arte, Firenze*).

HUBERT ROBERT L'ARCO DI TITO. FIRENZE. UFFIZI (*fot. Ciprianì*).

HUBERT ROBERT: ROVINE ROMANE. ROMA, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICA (*fot. Anderson*).

Soltanto la veduta interna del Colosseo [3] conserva un certo legame con la realtà, ma anche questa rafforzata e arricchita di elementi fantastici. Essa è nel resto, tolte le macchiette mutate e le piccole varianti nei particolari, come il parallelo del «Colosseo» della raccolta D'Atri. Ci sono però degli indizi per collocare queste quattro vedute romane di architettura alquanto più tardi delle altre dieci. Il progresso della libertà nel considerare l'ambiente, lo sviluppo della fantasia architettonica, il crescere della chiarità luminosa vi risultano evidenti.

Di pochissimo più avanti, nell'attività romana di Hubert Robert, è da porre il quadro di rovine della Galleria degli Uffizi, esposto col nome del Pannini; nel quale si nota, a destra, il resto di un portico, e nel mezzo un arco trionfale; a sinistra invece una statua di Ercole tra il frascame (*pag. 749*).

Questa veduta fantastica ha, nella sua composizione, una grande affinità con quella pittura della raccolta D'Atri, che riproduce il Tempio di Antonino e Faustina e l'Arco di Tito (*pag. 747*). I motivi vi sono però distribuiti con libertà, e per sole ragioni compositive, dimostrando capacità notevole di una visione anche più individuale. A ciò si deve aggiungere l'importanza che si attribuisce al paesaggio e agli effetti atmosferici dell'ambiente.

La Galleria degli Uffizi custodisce anche una seconda opera giovanile del Robert, assai più piccola, e trattata quasi come un abbozzo, con macchiette di pastori disposte contro lo sfondo del solito Arco di Tito. Ricordo architettonico che lega anche questo quadro alla parte centrale della veduta con il Tempio di Faustina (*pag. 748*).

Vero capolavoro del giovane artista francese, prima del ritorno a Parigi, è un altro quadro nella Galleria d'Arte Antica a Roma, con un grande portico dorico a sinistra, il quale attraverso una gran porta permette allo sguardo di penetrare entro un cortile lontano; a destra si nota invece il motivo di una fontana, dinanzi a un grande sarcofago, che si unisce alla veduta di un'abside monumentale in rovina (*pagina 750*).

Mentre nelle opere primitive del Robert un motivo dichiarato di antiche note rovine sta come punto di partenza, quasi necessario, il gusto delle combinazioni fantastiche si fa progressivamente sempre più libero ed evidente, sino a che si perde quasi ogni contatto col vero. Di ciò è nobile esempio il quadro descritto.

Il soggetto e il suo sviluppo architettonico divengono del tutto personali e tradiscono solo quel gusto chiaramente francese che abbiamo denominato romantico. Siamo così finalmente di fronte alla rivelazione del vero Hubert Robert, le cui fonti artistiche non ci sono ormai più oscure e le cui lunghe prime tappe già accennano a quelle che saranno le più notevoli del suo genio maturo.

HERMANN VOSS.

---

(1) Anno 1923 (XI), p. 27 e segg., con illustrazioni delle dieci Vedute della Galleria D'Atri e una Veduta del Colosseo della Raccolta A. Fauchier Magnan.

(2) LEANDRO OZZOLA, *Gian Paolo Pannini, pittore;* 50 tavole con introduzione, Torino, Celanza, l'anno MCMXXI, tav. 28-31.

(3) Ibidem, tavola 30.

CARROZZE E PORTANTINE A NAPOLI NEL '700.

Tutti i viaggiatori che nel '700 visitano l'Italia, si mostrano sorpresi per il numero e il lusso delle carrozze ch'essi incontrano in ogni città; a Napoli la sorpresa si tramuta in meraviglia, anche per l'abilità dei cocchieri.

Ancor tutto compreso degli splendori di Roma, in una tiepida giornata d'autunno del 1739, il presidente Des Brosses riconosce che, salvo le proporzioni, Napoli è superiore a Parigi per popolazione e numero di equipaggi [1].

Nel 1771 è la volta dell'elegante abate De Saint-Non che osserva essere la bellezza dei cavalli una delle cause che consigliano di moltiplicare il numero e il fasto degli «attacchi»; estatico assiste, lungo Chiaia e Mergellina, allo sfilare degli splendidi cocchi trainati da otto e alcuni da dieci cavalli. Persino il calesse, vettura pubblica, era dorato [2].

Goethe, sei anni più tardi, ci offre una accurata descrizione delle carrozze ad un cavallo, che «hanno una tinta rossa vivacissima, bordata d'oro; i cavalli sono ornati di fiori artificiali e di lustrini o portano sulla testa mazzi di penne e piccole bandierine che nella corsa si agitano al vento» [3], proprio quanto occorre per partecipare alla festa del piacere che a Napoli, con tanto sole e tanto mare, ricorre tutti i giorni.

Anche il Lalande nota che cavalli e carrozze sono il principale articolo del lusso napoletano, tanto che per alimentarlo si sopportano duri sacrifici; dieci luigi al mese per la tavola e cento per la scuderia [4]. A questo proposito presso due scrittori napoletani troveremo curiosi particolari che daran ragione ad Enrico Swinburne, il quale nel 1778 osservò che i napoletani in domestici, equipaggi e cavalli sfoggiavano da principi sovrani [5].

Dopo queste autorevoli attestazioni, dobbiamo proprio lamentare che l'abate Novi, napoletano autentico, trascinato da illimitata ammirazione per i cocchieri suoi concittadini, abbia dimenticato i carrozzieri, che in fondo in non piccola parte concorrevano a render palesi i virtuosismi degli infallibili guidatori partenopei.

Il degno abate certamente avrebbe reso più interessante il suo curioso «*Vanto delli cocchieri napoletani*», edito dal Coda nel 1776, se avesse dedicato qualche pagina all'arte della carrozza in quel momento in fiore; invece si limitò a brevissimo accenno, rilevando che per le strade di Napoli correvano ben ventiduemila carrozze, le quali davan pane ad oltre cento mila persone fra carrozzieri, fabbri, famigli, ottonari, indoratori, pittori, guarnamentari, pagliaroli, cavallanti, staffieri, volanti [6].

Evidentemente i napoletani coltivarono di generazione in generazione la smania per gli splendenti equipaggi. Nel '600 le cronache mondane di Roma han frequentissimi accenni al lusso smodato delle carrozze dei napoletani: e si è conservata memoria di numerosi gentiluomini e gentildonne partenopei che presero parte a pubbliche cerimonie con decine di carrozze pomposamente addobbate. Quel fasto este-

SFILATA DI CARROZZE E CARRI MASCHERATI IN ONORE DEL CONTE CARLO BORROMEO. DA UN DIPINTO ANONIMO ALL'ISOLA BELLA: COLLEZIONE BORROMEO.

riore, che in patria era loro inibito dalle malinconie del cerimoniale vicereale spagnolo, forse con mal celata compiacenza veniva esibito nella città eterna davanti allo stesso rappresentante del Re di Spagna che spesso doveva dichiararsi superato dai suoi sudditi.

Eppure quella delle carrozze era una delle industrie meccaniche preferite dai napoletani [7], i quali erano riusciti a strappare il primato ai loro colleghi di Roma che durante tutto il '600 avevano costruito le più ricche vetture d'Italia. A Napoli all'arte del carrozziere la rapida evoluzione fu possibile solo colla fine della dominazione spagnuola; l'avvento della monarchia borbonica e la costituzione di una corte, la semplificazione del cerimoniale e l'abrogazione di certe leggi suntuarie vicereali favorirono le industrie del lusso, le raffinarono, e fra gli artefici napoletani che approfittarono della fortunata occasione, i carrozzieri non son certo gli ultimi.

Qualche documento iconografico lo dimostrerà.

Al Museo di San Martino una grande tela del principio del '700 offre la visione della sfilata delle berline patrizie lungo Chiaia: esse in tutto sono conformi alle norme stabilite dai Viceré di Sua Maestà Cattolica Filippo IV; le pariglie a gran fatica trascinano immensi carrozzoni dondolanti, saldamente assicurati al traino da larghi cinghioni di cuoio; le linee pesanti e sgraziate richiamano alla mente uno smisurato baule, entro il quale è sepolto il passeggero, sottratto alla vista dei passanti dalle vaste pareti scarsamente illuminate da strette finestrelle. Son proprio questi carrozzoni che nel 1688 immalinconiscono Massimiliano Misson; «les habits et les équipages sont à Naples d'un noir et d'un obscur qui attriste les yeux», scrive il viaggiatore inglese, e non a torto. Era proibito l'uso dell'oro, dell'argento, della seta; anche i più nobili baroni dovevano accontentarsi di due staffieri, e di procedere a lento trotto perché quegli oscillanti cassoni erano trainati da mule [8].

Un piccolo strappo al cerimoniale e alle leggi suntuarie deve essere avvenuto nel 1711 se l'aristocrazia napoletana ha potuto partecipare ad una festa in onore del governatore conte Carlo Borromeo arrivando a Palazzo Reale in ampie berline tutte tappezzate di rosso e gallonate d'oro. Il fatto memorando è consacrato in una tela che un ignoto pittore ha dipinto colla precisione di un cronista. Non ostante la tinta vivace e il lucicchio dei galloni, la forma è ancóra quella del '600; ad ogni modo siamo ben lontani dallo sfarzo e dalla eleganza delle berline che una ventina d'anni più tardi in gran numero entreranno in quello stesso palazzo dove regnerà un giovanissimo e buon sovrano spagnuolo e governerà un accorto e liberale toscano. Allora sarà una festa di colori, una fantasmagoria di forme; non più lente mule oppresse da pesanti gualdrappe, ma nobili focosi corsieri scintillanti d'oro e d'argento.

Le due delicate portantine della Reggia di Capodimonte e il fastoso cocchio usato dagli Eletti del Popolo, ora al Museo di San Martino, stanno a provare la rapidissima evoluzione compiuta, datando queste insigni opere dai primi anni del regno di Carlo III.

Ci troviamo di fronte a tre lavori di un valore veramente eccezionale per eleganza e accurata esecuzione, nei quali l'animo

LA BERLINA DEGLI ELETTI DEL POPOLO. NAPOLI, R. MUSEO DI SAN MARTINO.

LA BERLINA DEGLI ELETTI DEL POPOLO. NAPOLI, R. MUSEO DI SAN MARTINO

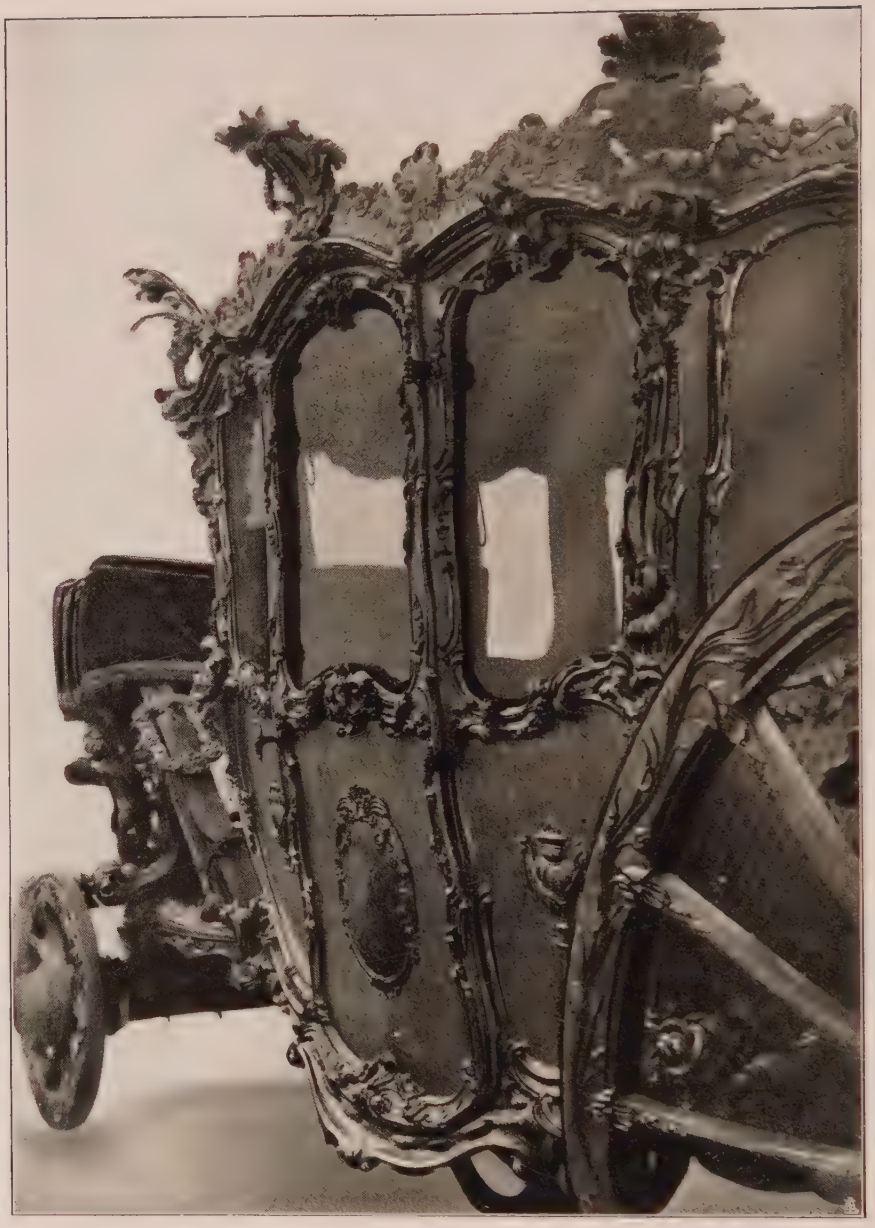
dell'artefice partenopeo esprime tutta la sua festosa esuberanza, fa sfoggio di una gaia fantasia rifuggente da forme enfaticamente solenni, per preferirne altre leggiadre, lievi come la spuma del suo incantevole mare.

La berlina degli Eletti del Popolo in particolar modo risente di questa ricerca del gaio. Il timone e l'avantreno quasi scompaiono sotto il bizzarro inseguirsi di nervature che si trasformano in fogliami e in cartocci per culminare in un grande cartiglio di cui l'intreccio è reso più evidente da risentiti chiaroscuri e da trafori, ingentilito da tenui

LA BERLINA DEGLI ELETTI DEL POPOLO. NAPOLI, R. MUSEO DI SAN MARTINO.

festoni di fiori. Per sostenere la serpa due amorini si sono arrampicati ai lati dell'avantreno; paffuti e ridenti partecipano alle acclamazioni del popolino che accompagna sino alla soglia di Palazzo Reale i suoi rappresentanti avvolti nelle loro nere toghe di seta, fieri del secolare privilegio che loro permetteva di tenere il rosso cappello anche davanti la Maestà del Re.

Quattro fortissimi cinghioni reggono la cassa, ideata apposta per mettere in valore il nervoso rincorrersi di una infinita varietà di scorniciature, cartigli, fiori, foglie che profilano i quadranti, gli sportelli, le



LA BERLINA DEGLI ELETTI DEL POPOLO. NAPOLI, R. MUSEO DI SAN MARTINO.

centine dove par che la fantasia non abbia più ritegno, tanto che, risultato insufficiente il bassorilievo e troppo fragile il legno, si è ricorso alla lastra di bronzo frastagliata, sbalzata e cesellata per poter inalberare quattro pennacchi laterali e lo scudo coronato collo stemma della città che sormonta lo sportello. La cassa, che nella parte superiore è alleggerita da otto ampie finestre sagomate, è dipinta a losanghe, ha riporti metallici a sbalzo in forma di vaso e sui due sportelli una targa ovale reca figure allegoriche dipinte dal Solimena, ora purtroppo in pessimo stato. Nel riquadro posteriore l'intaglio si fa più deciso, le linee, sempre volubili, si dipartono da uno

LA PORTANTINA DELLA REGINA AMALIA. NAPOLI, REGGIA DI CAPODIMONTE.

scudo centrale ovale su cui leggiamo un grande C (*Communitas*). Fra tanto movimento di linee e barbaglio di dorature domina un amorino seduto su due sottili cornucopie in un ironico atteggiamento pien di grazia maliziosa; e getta monete alla folla. Luigi Belloni, che ha menzionato questa berlina nel suo volume «La Carrozza», la ritiene inglese, basandosi su di un disegno a penna con note scritte in inglese. Con molta probabilità di origine inglese saranno i complicati freni in ferro, ma la cassa, il timone e tutte le parti di legno scolpito e dorato sono certamente napoletane: troppe analogie esse presentano con le due regali portantine conservate nella Reggia di Capodimonte che molto probabilmente servirono a Carlo III e alla Regina Amalia.

Di suprema eleganza quella della regina che la mano del Solimena ha reso preziosa dipingendo sugli specchi delicate figure arcadiche assistite da vezzosissimi putti. L'ossatura è profilata da una decorazione a bassorilievo che ha la leggerezza del merletto e la volubilità del sogno, e neppur bastano a farla materiale i floridi putti che scherzano sul centro del coperchio. Fiori, cartigli, nervature sono gli elementi che costituiscono questo fragile gioiello degno di una fata, che sorridente si abbandona sul chiaro velluto di Genova.

Se meno ricca può sembrare la portantina di Carlo III per la mancanza di policromie, essa è forse più aristocratica a causa della sobria doratura che spicca sul verde cupo della lacca. Ancóra un gran movimento di linee e di cartocci, di foglie e di fiori; motivo di felice invenzione è il monogramma coronato ingegnosamente, composto di roselline e di foglie.

A Napoli si conservano altri esemplari di portantine degne di rilievo, quale quella del Capitolo di San Gennaro. L'ossatura rettangolare, ricoperta di cuoio assicurato da spesse borchie d'ottone, acquista movimento nel suo profilo a causa delle sagome scolpite e dorate, che specie verso il cappello assumono un notevole sviluppo. Anche il cappello, sormontato dalla figura in bronzo del santo protettore di Napoli, è degno di nota per l'armonia della centina e il movimento del cielo. Le grandi targhe che ornano le faccie della portantina sono di lastra di rame sbalzato e dorato e rappresentano episodi della vita di San Gennaro.

È questa la sola portantina che ancóra oggi attraverso le popolose piazze di Napoli rievoca il fasto di Carlo III e di Ferdinando IV. Essa infatti tutti gli anni segue il canonico che reca in processione le sacre reliquie di San Gennaro.

In altri tempi le processioni partenopee per lusso e splendore d'apparati forse superavano le genovesi, grazie appunto all'uso delle portantine che servirono ai sacerdoti pel trasporto del Santissimo o delle reliquie. S'immagini quanto suggestiva fosse l'improvvisa apparizione, tra canti e incensi, della sfarzosa portantina dorata, ora relegata in un magazzino della chiesa dei Sette Dolori di Napoli. Essa è forse la stessa che destò l'ammirazione del Lalande che, la terza settimana di settembre, la vide circondata da tutti i magistrati della città. Questa preziosa portantina ha le stesse leggiadre caratteristiche dell'altra che sappiamo usata dalla Regina Amalia. I soggetti profani che decorano i quadranti, permettono di pensare che alla chiesa essa sia pervenuta in seguito a pio voto di bella e gentile dama.

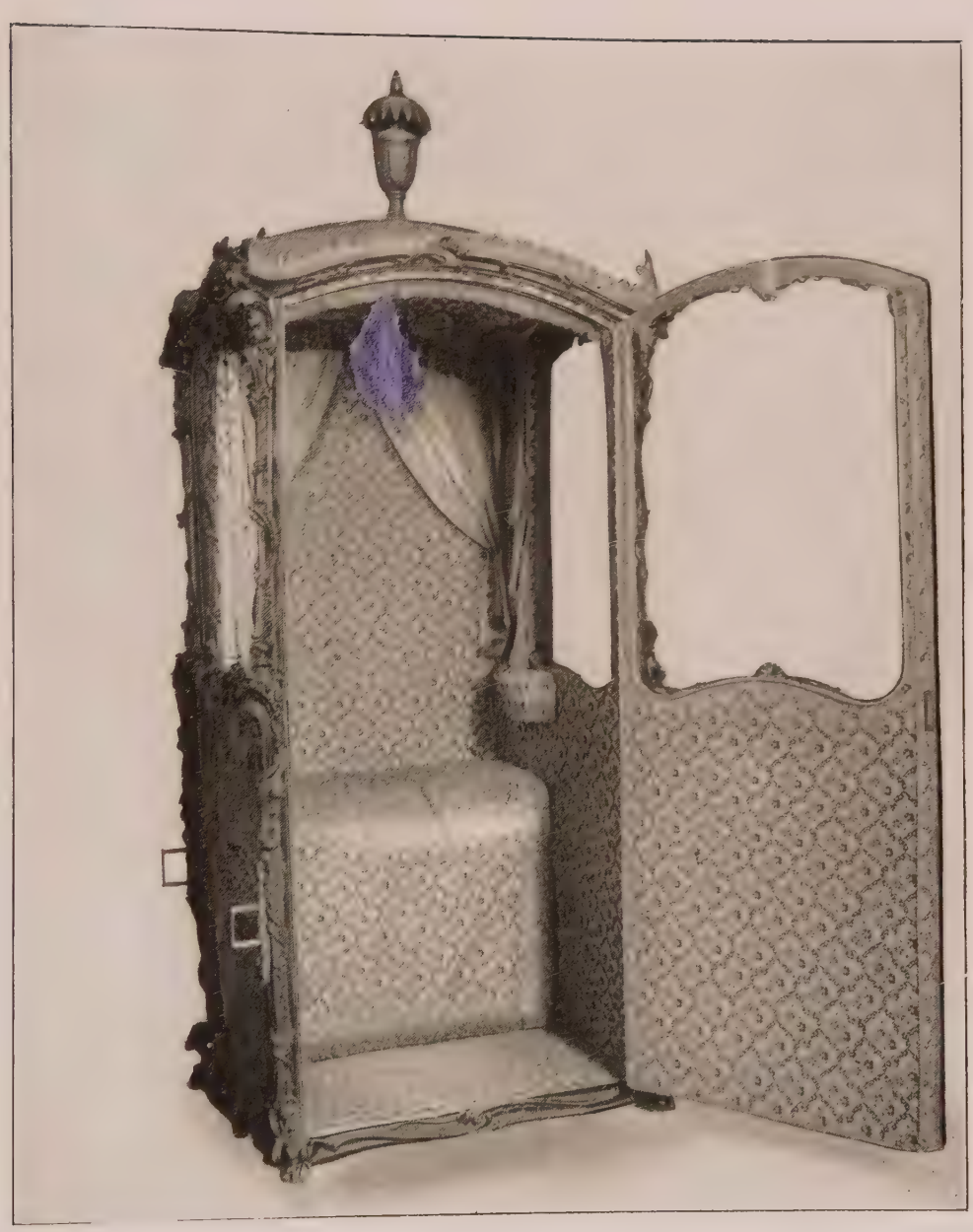
LA PORTANTINA DELLA REGINA AMALIA. NAPOLI, REGGIA DI CAPODIMONTE.

LA PORTANTINA DI CARLO III DI BORBONE.
NAPOLI, REGGIA DI CAPODIMONTE.

Non sarebbe inopportuna una ricerca d'archivio in proposito.

Le tinte, la concezione distributiva delle figure e delle leggiadrissime cornici, e sopratutto la gaia vivacità delle espressioni ci inducono a credere che la portantina della chiesa dei Sette Dolori sia stata decorata da quello stesso pittore che era al servizio della Regina Amalia.

Conviene aggiungere che i Napoletani a lungo conservarono l'abitudine di servirsi delle portantine le quali nel '700 avevano portato una così vivace nota nei parchi e attraverso le interminabili fughe delle sontuose sale principesche. Dalle litografie edite verso il '40 è documentato il persistente



LA PORTANTINA DI CARLO III DI BORBONE.
NAPOLI, REGGIA DI CAPODIMONTE.

uso della «portantina di battesimo», molto pittoresca ma anacronistica, colla sua grazia settecentesca, in un ambiente che già rivela tutto il grigiore del costume dell'800.

Questo rapido esame dei più caratteristici monumenti dell'arte del carrozziere non ci deve indurre a credere che l'arte stessa a Napoli sia sorta improvvisamente.

È più appropriato dire che l'arte della carrozza verso il 1740 si era radicalmente rinnovata, e che il rinnovamento fu a un tempo tecnico e artistico. Sino alla venuta di Carlo III, il carrozziere napole-

tano si era dimostrato poco sensibile agli allettamenti dell'arte, che d'altronde ben difficilmente avrebbe potuto applicare alla sua opera, in fondo limitata alla costruzione di ossature quadrate rivestite di cuoio o di stoffe, prive di qualsiasi decorazione scolpita o dipinta. Grande dunque è stata l'abilità di questo modesto artefice che, senza l'ausilio di una tradizione, in pochissimi anni si è trasformato in un delicato artista, ed è veramente da rimpiangere che la sua geniale produzione, che noi sappiamo quanto ricca fosse e abbondante, per le mutate condizioni sociali, per i gusti e le tendenze sempre più democratici e livellatori, sia andata totalmente distrutta. Chi vuol farsi un'idea sommaria della ricchezza e della varietà delle carrozze napoletane deve ricorrere ai dipinti e alle stampe del tempo. Delle sfarzose berline settecentesche oggi a Napoli è rimasta solo quella degli Eletti del Popolo.

Un'altra berlina borbonica pure a Napoli è usata da un'impresa di... pompe funebri.

Fortunatamente alla distruzione sfuggirono alcune portantine che, per quanto non numerose, assai brillantemente rivendicano l'onore dei loro geniali costruttori, e dimostrano essere il settecento l'epoca d'oro della carrozza e della portantina. Solo in questo secolo i due mezzi di trasporto della società elegante trovano la forma più appropriata, sebbene leziosa ed effeminata. Il carrozziere nel costrurre una carrozza o una portantina par si compiaccia di dedicare l'opera sua a dame nobilissime tutta grazia e delicatezza; per questo si dimostra rigoroso moderatore del piccolo esercito di fabbri, intagliatori, doratori, sellai, tappezzieri, ottonai che gli sono obbedienti.

Fra i colleghi d'ogni paese il carrozziere napoletano eccelle per senso pratico e per l'abilità con la quale concilia due opposte esigenze, quella del committente, e quella del cocchiere.

Il nobile committente esige opera leggera come un merletto in cui possa sbizzarrirsi senza freno la fantasia delle tante volute e dei cartigli. Egli desidera far sfoggio di ricchezza e di fasto, ma nello stesso tempo ama essere ammirato e ammirare: per ciò le larghe superfici opache devono cedere il posto alle ampie finestre profilate da vaporose scorniciature, il cuoio alle lacche delicate, alle dorature brillanti. E neppure trascurabili sono le imperiose richieste del cocchiere che ha bisogno di un veicolo resistentissimo perché non può certo rinunciare a fare pubblica dimostrazione delle sue virtù di guidatore: il cocchio deve cioè senza tema di spiacevoli conseguenze essere lanciato a corse pazze, sopportar brusche svolte e repentini arresti, permettere guizzi fulminei attraverso ogni sorta di ostacoli offerti dai continui dislivelli delle strade napoletane, brulicanti di infinito popolo indisciplinato e padrone del suolo che ingombra di baracche, di banchi e ceste di venditori, di greggi e armenti vaganti per ogni senso.

La cassa della berlina degli Eletti del Popolo che infinite volte a gran trotto ha percorso Toledo, Chiaia, Mergellina e Piedigrotta parla della sapiente abilità con la quale il nostro artefice dosa l'elasticità delle molle, misura la resistenza dei tiranti e dei cinghioni, controbilancia i pesi, domina e piega ai propri voleri le dure fibre dei legni più difficili da lavorare: l'olmo, il frassino, il carpino, la quercia, il lauro, diversamente

LA PORTANTINA DI CARLO III DI BORBONE. NAPOLI, REGGIA DI CAPODIMONTE.

LA PORTANTINA DEL CAPITOLO DI SAN GENNARO.
NAPOLI, TESORO DI SAN GENNARO.

impiegati pel timone e le stanghe, pei raggi e gli assi delle ruote, per la intelaiatura degli sportelli sagomati, pel cielo, per la cassa.

Questi pregi della tecnica napoletana sfuggono però al profano, che al contrario è colpito dal valore decorativo del veicolo.

A tutta prima si ha l'impressione di trovarci davanti ad opere di artefice francese, tanto nelle linee generali carrozze e portantine ricordano modelli parigini. Era inevitabile che queste due massime manifestazioni del lusso ottemperassero ai capricci della moda che da Parigi dettava legge a tutta Europa.

LA PORTANTINA DEL CAPITOLO DI SAN GENNARO.
NAPOLI, TESORO DI SAN GENNARO.

Tuttavia quello che ad un affrettato osservatore era sembrato francese o per lo meno sua fedelissima copia ad un più attento esame rivela una libertà di interpretazione che non esclude l'innovazione con forme spesso ispirate dall'ambiente partenopeo; si noti però súbito che ogni sciatteria o volgarità popolaresca è rigorosamente scartata. Quella del carrozziere a Napoli non è arte popolare, bensì aulica, e come tale delicata, leggera ed anche un po' leziosa: non potremo dunque rimproverare la cura del particolare, la prodigalità degli ornati: se l'artefice mollemente muove le

LA PORTANTINA DEL CAPITOLO DI SAN GENNARO.
NAPOLI, TESORO DI SAN GENNARO.

vaste superfici e sui contorni cesella aeree volute con una raffinatezza da orafo, dobbiamo lodarlo.

Il carrozziere, nel concepire e disegnare, è naturalmente legato al modello che diventa prettamente napoletano per merito dell'intagliatore, il quale, meno istruito del suo collega, non perde mai contatto con l'ambiente in cui vive, traendo ispirazione dagli artisti e decoratori a lui più accessibili, quali il Vanvitelli e il Sanfelice, che le loro mirabili moli architettoniche amarono così spesso ingentilire di immaginose decorazioni.

LA PORTANTINA DEL DUCA DI MADDALONI. TORINO, MUSEO CIVICO.

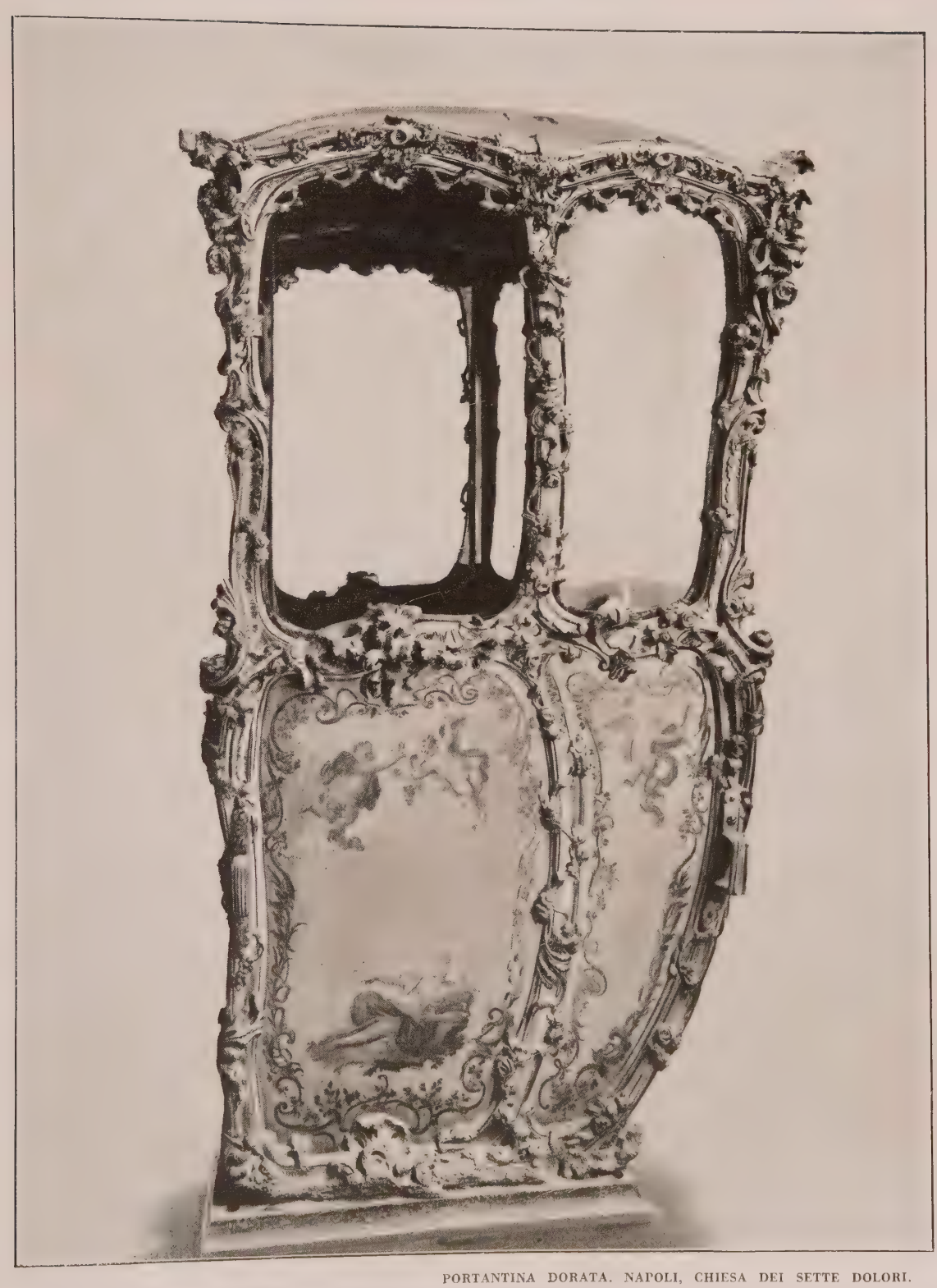
Con vera voluttà l'intagliatore insegue le linee architettoniche della cassa, sale in serpa, s'impossessa del timone e delle ruote e dappertutto affonda i taglientissimi e svariati scalpelli ottenendo da ogni scalfittura effetti di chiaroscuro veramente sorprendenti. Con eguale disinvoltura tratta l'ornato e la figura, né esita davanti all'alto rilievo o alla figura a tutto tondo, e in questo caso pensa con simpatia al Sammartino, e gliene va data lode, perché si tratta di collocare sul cielo o in serpa amorini e putti faretrati che contendono il posto ai gallonati staffieri fieramente eretti fra cornucopie dalle quali dovranno cadere fiori, frutta e monete a profusione.

Un vero tesoro d'intrecci, di lacci d'amore, di meandri, di festoni, di ghirlande, di emblemi il nostro intagliatore sa scoprire fra le decorazioni che i due grandi architetti andavano spargendo nelle chiese, nelle reali residenze, nelle ville, nei palazzi principeschi di tutta Napoli. Naturalmente non può mancare l'elemento floreale e marino, ricco di colori e di profumi. Non per nulla a Napoli i giardini han tante rose, margherite, giunchiglie, fiori d'arancio, palme, e le belle spiaggie son disseminate di conchiglie, e di nicchi, e di alghe marine, elementi tutti che per varietà e bizzarria di forma sembran creati apposta per fondersi colle nervose e capricciose spire del cartiglio.

L'esecuzione, accurata e coscienziosa non è mai meticolosamente preziosa, anzi lascia sempre trasparire la vigorìa della modellazione spontanea e sicura. Al primo tocco del ferro or dritto or curvo, la forma si può considerare già definitiva: delicate son le corolle, teneri i boccioli, fresche le foglioline; nastri e intrecci leggeri come seta gareggiano in morbidezza coi velluti «a giardinetto» di Genova che rivestono l'interno e coprono i soffici cuscini.

La carrozza o la portantina però non compariva in pubblico se prima non era passata per le mani di «guarnamentari», doratori e ottonari che provvedevano a tutte le delicate opere di rifinitura e agli accessori. Non era raro il caso in cui si cercasse la collaborazione di veri artisti; le portantine dei sovrani e quella della chiesa dei Sette Dolori son degne della firma di Vanvitelli, né il Solimena sdegnò dipingervi sportelli e quadranti, e il suo esempio fu forse imitato dal Bonito e dal Celebrano. La portantina del Civico Museo di Torino è un tipico e nobile esemplare in cui la decorazione pittorica ha la prevalenza e contribuisce a render più gaia e leggera l'ossatura così sapientemente equilibrata. Questa portantina appartenne già ai duchi di Maddaloni, e probabilmente servì alla giovane duchessa di Bovino, la severa sposa di don Lelio Carafa duca di Maddaloni, «le plus sage des napolitains», come lo definisce Casanova il quale invano aveva tentato di vincere la diffidenza della giovane dama che aveva subodorato le qualità dell'ospite disinvolto [9].

Fra gli artefici più sopra ricordati i «guarnamentari», coi carrozzieri e i sellai, costituiscono una specie di aristocrazia. Uniti in corporazione con tradizioni secolari e privilegi, essi si radunavano nella chiesa di San Giacomo alla Sellaria, dove sin dal 1645 avevano ottenuto diritti al governo della Chiesa, alla sepoltura in un avello della corporazione e dove sopratutto potevano «fare



PORTANTINA DORATA. NAPOLI, CHIESA DEI SETTE DOLORI.

alcun parlamento o consulta fra di essi o altro trattato di loro arte. » [10]

Nella stessa chiesa di San Giacomo convenivano pure i sellai, i quali dal 1520 avevano seguíto le capitolazioni approvate da Carlo V, e meglio disciplinate da Carlo III di Borbone nel 1745, il 21 maggio, perché impedivano fra l'altro ai falegnami di fabbricare fusti per calesse o per sella senza l'approvazione del console de' Sellai, e imponevano ai « fustaroli » l'obbligo di bollare le loro opere col sigillo di San Giacomo, e inibivano ai guarnamentari ogni ingerenza nei lavori di selleria, fatta eccezione per gli urgenti bisogni della Regia Corte [11].

Quanto alle materie prime usate pare che per la maggior parte di esse si ricorresse all'estero; in un conto di spese sostenute per provvedere nel 1732 Carlo III di un « nuovo treno del real carrozzone, carrozze, galesso a svimmero e portantine » figurano « fustanio di Milano, nobiltà di Firenze, amoerro, velluto di Genova, tela d'Olanda. » [12]

Le più belle e più ricche portantine son quelle costruite sotto il regno di Carlo III e la minorità di Ferdinando IV, quando il fasto reboante e chiassoso spagnolo si raggentilisce, quando il « barocchetto » napoletano si sviluppa con piena libertà di movimento, in una vitalità esuberante e festosa. Allora cessano d'essere solo un mezzo di trasporto per diventare un leggiadro splendente carro di trionfo per quella società che si compiaceva delle alte vaporose parrucche, degli ampi guardinfanti, che usava tabacchiere di porcellana, che componeva sonetti e anacreontiche, che danzava minuetti giocondamente estasiata dalle musiche di Pergolese e di Cimarosa.

E il trionfo a Napoli era quotidiano, poiché, come informa il Galante, « gusto dominante della nobiltà è il passeggiare in carrozza un'ora prima di tramontare il sole lungo la spiaggia di Chiaia e di Mergellina » [13], un ambiente veramente ideale che ha per confini il mare, il Vesuvio, e le verdi alture di Sant'Elmo. S'immagini quale magico spettacolo l'interminabile sfilata delle splendide berline, sfavillanti d'oro lucido od opaco sull'infinita morbida gamma delle lacche, dei velluti, delle sete profuse a dar risalto allo splendore delle corone inalberate sopra la complicata variopinta araldica partenopea, e tutto questo ravvivato dalle nobili forme degli agili corsieri agitanti sulle testiere gli alti pennacchi di candide piume di struzzo. Le palatine ricamate, le gualdrappe, i finimenti offrono ancóra al sole oro e argento quasi per rendere omagggio all'infallibile guidatore che, dall'alto della serpa, fra lo scherzar dei putti, lancia al galoppo otto o dieci cavalli reggendone il passo ritmico e veloce con sottilissime strisce di candido cuoio. Ma il trionfo non sarebbe completo se sul treno posteriore mancassero i due staffieri, solenni nella loro livrea tutta galloni e nastri svolazzanti. Ben a ragione il maggiordomo ha voluto che l'attacco fosse preceduto da lacché a piedi e a cavallo per sgombrare la strada.

Spingendo lo sguardo attraverso i cristalli auguriamoci d'incontrar il sorriso di una bella dama quale la duchessa di Cassano. Così splendido cocchio non dovrebbe servire che al piacere e alla pompa di donna gentile; e quasi ci parrebbe una profanazione metterlo al servizio di un uômo, sia esso anche il principe di Francavilla, tanto

PORTANTINA DORATA. NAPOLI, CHIESA DEI SETTE DOLORI.

PORTANTINA DI BATTESIMO (PRINCIPIO DEL SECOLO XIX).
NAPOLI, MUSEO DI SAN MARTINO.

fastoso da adornare le stalle dei propri cavalli con dorate specchiere di Venezia [14]; o il principe di Sangro intorno al quale corre voce di magìa.

Più che giustificata è la delusione del popolino partenopeo quando fra i rasi della pomposa berlina scorge la monumentale parrucca degli alti magistrati della Regia Camera o del Collaterale, o peggio ancóra vi scopre un fornitore di Stato od un «Arrendatore»; certo preferirebbe un' canterina o una danzatrice del San Carlo. For-

PORTANTINA DI BATTESIMO (PRINCIPIO DEL SECOLO XIX).
NAPOLI, MUSEO DI SAN MARTINO.

tunatamente la sfilata non è terminata, e lo spirito satirico del popolo ha ancóra di che sfogarsi: le ricche berline si succedono senza fine, ma chi, come l'abate Novi, conosce l'ambiente distingue súbito che «persone sorte forse da un oscuro lignaggio vogliono equipararsi a soggetti d'alta schiatta coll'andare in carrozza...; se vi fosse un magistrato su le carrozze che, esaminando ben bene la condizione ed il modo come taluni le fanno, non permettesse d'uscire per la città se non contrassegnate da dietro

E ed *S* cioè *expensis solutis* di più della metà ne sarebbe minore il lor numero. » [15] Ma assai probabilmente il provvedimento non avrebbe giovato a nulla perché, il Novi stesso lo riconosce, pel napoletano lo scarrozzare era una necessità assoluta: « il fasto lo fa tanto necessario in alcune famiglie che si contentano più tosto riformare la stessa tavola che privarsi della carrozza. » [16] Così generale smania non mancò d'incontrare fra gli stessi napoletani censure, più che giustificate, e vi fu chi invocò provvedimenti moderatori per salvare dalla rovina le famiglie e nello stesso tempo difendere i diritti dello Stato. Il lusso « est monté à un excès qui n'a point d'exemple dans les fastes du monde. Les chars de triomphes des anciens ne peuvent pas être comparés à ces carrosses modernes où la sculpture, la peinture et la dorure, le relief, et la dorure sont prodiguées... On voit des particuliers à Naples qui ensevelissent de grandes richesses dans leurs remises et qui pour aller dans de superbes carrosses, finissent enfin pour n'avoir pas de quoi aller à pied. » [17] E davvero un gentiluomo « ne pure ardisce andar a piedi dopo aver pranzato. Per questo coloro che non hanno carrozza, attendono che tramonti il sole per uscir di casa senza pregiudizio del loro grado. » [18] Ma grazie al cielo soccorreva il calesse color fuoco, o dorato, e sopratutto leggiadrissimo di forma, tale da metter bene in vista chi se ne serviva. I diligenti collaboratori dell'abate de Saint-Non si sono incaricati di tramandarcene l'immagine; Des Prez, Chastelet, Volaire a varie riprese han ritratto gli indispensabili veicoli, in riposo, in corsa, persino lanciati in gara fra di loro, ed anche noi li possiamo ammirare attraverso le incisioni di Berteaux-Duplessis, di Queverdo, di Duflos. [19]

Al tempo del presidente Des Brosses queste veloci carrozze avevano la forma di una conchiglia, le ruote erano molto basse e il cavallo andava a gran carriera [20], e già sin d'allora la moglie di un commerciante non usciva mai con la sua carrozza se non seguíta da un altro equipaggio vuoto.

L'arte del carrozziere, come industria, a Napoli vantava una tradizione secolare. Con molta probabilità introdotta dagli Ungheresi, si sviluppò sotto gli Aragonesi, vivacchiò sotto gli Spagnuoli. Il Filangeri ricorda diversi fabbricanti di carrozze del secolo XV e XVI; e pare che sin dal principio del secolo XVII tenessero le loro botteghe nella stessa località che i loro discendenti occupano oggi ancóra vicino a Monte Oliveto e precisamente in Via dei Carrozzieri, dietro l'imponente mole di Palazzo Gravina. Il Filangeri riporta il contratto stipulato nel 1618 fra il romano Salvatore Gualandi carrozziere a Monte Oliveto e Raffaele Pinto [21].

Come tutti gli artefici, anche i carrozzieri costituivano una corporazione, e per ragioni di affinità tenevano le loro adunanze nella bella chiesa di San Giuseppe Maggiore dove aveva sede anche l'Arte dei Falegnami. Nel 1722, il marchese Lucini delegato dell'Arte faceva approvare « aggiuntazioni » alle antiche capitolazioni che non sono prive d'interesse perché documentano la trasformazione che appunto in quegli anni subiva l'arte delle carrozze.

I consoli dell'Arte de' Carrozzieri, dopo aver ricordato il divieto di aprir bottega a

IL CALESSE. MILANO, RACCOLTA SCOPINICH.

GRUPPO DI BERLINE. MILANO, RACCOLTA SCOPINICH.

UNA GARA DI CALESSI. MILANO, RACCOLTA SCOPINICH.

DAI « BACCANALI » DEL BARUFFALDI.

chi non è stato prima esaminato, fanno stabilire che gli esaminatori debbano essere quattro, due consoli che già abbiano terminato il loro consolato e due maestri; l'esaminando, oltre il pagamento di quattro ducati spettanti di diritto ai Consoli e alla Real Chiesa di San Giuseppe, dovrà « fare una cassa di carrozza all'uso corrente come a dire di scocca in mezza placca, svimmero con porre serlone a disarmatore » [22], che in lingua corrente vuol dire costruire un calesse di forma svasata. Il « serlone » oggi è chiamato serpone e corrisponde alla serpa smontabile. Non era dunque una prova di poco conto trattandosi di apprestare un veicolo che appunto corrisponde alle basse vetture a conchiglia ammirate dal Des Brosses. Ad un arcade, il canonico Gerolamo Baruffaldi, siamo debitori delle notizie che riguardano lo « Swimero » comparso per la prima volta a Ferrara nel 1714. Il Baruffaldi ci avverte che il nuovo cocchio ci venne dalla Germania, « che per la sua leggierezza poté dirsi volante e da questa velocità guadagnò il nome di *Swimero* che veloce appunto nel linguaggio tedesco significa. » [23] Invece di ripetere la « poetica dipintura » descrittiva del Baruffaldi, offriamo la vignetta che serve da intestazione al poemetto didascalico in lode dello « Swimero. »

E poiché siamo in materia di cavalli e carrozze, ci sia concesso di aggiungere che il ceto dei cocchieri, per i quali l'abate Novi si profonde in tanti elogi, era sotto la protezione di San Francesco d'Assisi e teneva le adunanze capitolari nella chiesa del Serafico dentro la porta San Gennaro. » [24] Quanto alla considerazione goduta dai cocchieri presso i concittadini partenopei basti dire che l'ultimo duca di Maddaloni, Don Marzio Domenico Carafa, nel 1799, abdicata la corona ducale, ne vestì l'onorata assisa [25].

Nella stessa « aggiuntazione » del 1722 si legge che l'esaminando approvato non potrà aprire bottega vicino al suo maestro ma a quaranta passi di distanza, disposizione che non si applica ai figli di maestro. Alle vedove senza figli è lecito tenere bot-

3 8198 317 946 893

VT VEHE
MENTER
ARDEAT